# شهريـات




## عن فقد حبيبين

فقدتُ في الشهر الماضي كائنين حبيبين: أمّي وصلاح عبد الصبور

أما أمّي، فقد شقّ عليّ بالغ المشقّة أن أعود من سفر فأجدها في المستشفى فاقدة الوعي.

وظللت اثني عشر يوماً إلى جانب سريرها أؤمّل أن تفتح عينيها لأتزوّد من بريقها بما كان يُعينني أبداً على المضيّ في دروب الحياة الوعرة.

وطال انتظاري أمام الوجه الهادئ ذي العينين المغمضتين، وكنت أتناول يدها أشدّ عليها، فتُنعش أملي حرارةٌ فيها ما تزال تسري...

ولكني عُدت ذات مساء، فإذا يدها باردة، وإذا وجهها ممتقع.

وتناولت كفَّها أفركها وأمرّر عليها أصابعي علّ بعض الحرارة تنتقل إليها، وإذ أدركت أن محاولتي مُخفقة، صحتُ حزيناً غاضباً: افتحي عينيك يا أمّي! أبتهل إليك أن تفتحي عينيك! ماذا تراني قد فعلت حتى تحرميني اليوم من نظرتك الحانية الحنّانة؟

تلك النظرة، رافقتني طوال حياتي، منذ ان وعيتُ الحياة، تحدوني وتشجّعني على تجاوز العقبات التي كانت تنتصب في طريقي.

كانت هي التي أطلّت من عينيها، ممتزجة ببريق الفخر، حين رأت لأول مرة اسمي على صفحة من إحدى المجلات يعلو قصة قصيرة كنت قرأتها لها منذ حين. ضمّتني إلى صدرها، بعد أن فرغتُ من قراءة القصة، قالت لي: «لا أدري ما عساها تكون قيمتها، ولكنّي أحبّ كتابتك يا بنيّ!»

وقرّ في هاجسي، منذ ذلك الحين، أنّ عليّ أن أمضي في الكتابة حتى أُرضيَ أمّي، لقاء كلّ ما كانت تقدمه لي.

وظلّت هي حاديتي ومرشدتي ورفيقة همومي، حتى أطلّت «عايدة»، لتحمل عنها قسطاً وافراً من أعبائي، وتضيف إليها أعباء الأسرة التي بدأت تتكوّن.

وعرفت عايدة أيّ أمّ كانت أمّي...

رويت لها كيف حزنت أمي يوم عُدت إلى المنزل، وقد ألبسوني الجبّة والعمّة، فكان أن شهقتْ قائلة:

«ماذا عملتم لي به؟ هو ما يزال في الحادية عشرة.. إنه لم يتمتع بطفولته بعد!»

وكيف بدا بريق الرضى في عينيها، بعد خمس سنواتٍ، حين نزعتُ الزيّ الدينيّ الذي تنبّأتْ بأنني لم أُخلق له.

وكيف حزنت وبكت معي يوم سقطت في امتحان الحقوق، وقالت: «الحق علينا نحن الذين اضطرّك وضعنا الماديّ إلى المشاركة في إعالتنا على حساب درسك وتحصيلك!»

وكيف أشرق وجهها حين أبلغتها عزمي، ذات يوم، على التخلّي عن عملي في الصحافة، وعلى السفر إلى باريس لأتابع دراستي المنقطعة وأحضّر للدكتوراه... ولكنها لم تكتئب لاكتئابي واضطرابي أن هذا المشروع معرّض للتعثّر بسبب ضيق ذات اليد، وبسبب أن المنحة الدراسية التي حصلت عليها كانت أقل من أن تفي بالحاجة..

لم تكتئب أمّي، لأنها قامت إلى خزانتها، فأخرجت بعض أساور من ذهب، وقالت: «أليس لمثل هذا الظرف قد احتفظتُ بها؟ خذْها يا بُنيّ، ولو قَرْضاً يَستوفي منه إخوتك نصيبهم بعد موتي، ولا تتراجع عن تحقيق مشروعك!»

وكيف كانت أمي ضميراً لي في باريس، وكيف ظلّت تتابع خطواتي بعد عودتي إلى الوطن وهي لا تني تبارك جهدي وعملي وتدعو لي في حضوري وغيابي، وتكنّ لي قدراً من المحبة والتقدير تحاول دائماً أن تداريه أمام إخوتي، وكيف احاطت زوجتي وأولادنا بعطف خاص. وكيف كانت تعبّر عن إعجابٍ بعايدة بادلتها إيّاه حبًّا عميقاً لم تَشُبْهُ يوماً شائبة.

وحين فقدت عايدة أمّها، انحنت على يد أمّي تقبّلها باكية وهي تقول: أنت الآن أمّي...

وكيف وكيف وكيف...

وتنحني عايدة عليّ وأنا جاثٍ على سرير أمّي، تحاول ان تخفّف من حزني ولوعتي، وهي مثلي حزناً ولوعة، حتى وصل الطبيب الذي كان قد استدعي على عجل، فرجانا أن نخرج، ليواجهنا بعد دقائق معدودات بالنبأ الفاجع.

دخلت مهدوداً لأصرخ عند سريرها: يا أمي سهيلة! لماذا فعلت ذلك؟ لماذا؟!

وانخرطت في بكاء طفل، وسمعت صوت عايدة تقول باكية:

اليوم فقدتُ أمي للمرة الثانية.

يا حبيبتي سهيلة! لولا أنك تعدِّينه تجديفاً وهرطقة، لقلت لك: إغفري لي أنّي لم أغب قبلك!

★ ★ ★

واما انت يا صلاح، فقد كنت أخاف عليك الموت، منذ رأيتك للمرة الأخيرة، قبل سفرك إلى الهند...

كان التشاؤم مما آل إليه وضع مصر يبلغ عندك حدّ اليأس الذي كنت تعبّر عنه بغلاف من سخرية مُرّة تعذّب بها نفسك وتعذّب مستمعيك!

وقد بلغ هذا اليأس ذروته في رسالتك التي استجبت فيها لدعوتي إيّاك للمشاركة في يوبيل «الآداب» الفضي، واستهللتها بأنك لم تمسك بالقلم منذ ثلاث سنوات حتى أصبحت لا تألفه وتوشك أن تخشاه ثم قلت:

«واني لأحاول الآن أن أتلمّس في نفسي علّة ذلك الإعراض فلا أجد إلاّ الألم الممضّ واليأس اليائس، ولطالما مرّت بي ليالٍ كوّمت فيها امام ناظري أكواماً مما كتبت وكتب زملائي من ابناء هذا الجيل، جيل «الآداب»، وسألتُ نفسي: ترى هل جعلت أشعارنا وقصصنا ومقالاتنا عالمنا أكثر جمالاً أو اقل قبحاً؟ ولطالما ساءلت نفسي: أهذه هي صورة العالم العربي الذي كنا نحلم به في بداية الخمسينات، حين خرجنا في غزوتنا لقهر الشر ودحر الرداءة؟»

وفي تلك الرسالة التي بعثت إليّ بها من نيودلهي، أثرت مكامن حزني بإحياء ذكريات مشتركة لنا، أليمة موجعة، تعود إلى مناسبتين: يوم الانفصال الذي التقينا فيه في بيروت، فمشينا على الكورنيش نبكي الوحدة التي «كانت عوضاً باذخاً من عناء ثقيل» وكانت هي «الحلم النبيل ثم هي الحقيقة المضيئة وسط هذا الظلام المتراكم بعضه فوق بعض طبقات»، وأيام يونيو ١٩٦٧ التعسة التي التقينا فيها في القاهرة، فأبكيتني بدعاباتك السود التي كنت تعلّق بها على الهزيمة، هذه التي عزوتها إلى غياب الديمقراطية والتحديث عن عالمنا العربي المنكود.

وأنا أعرف، يا صلاح، أنك منذ ذلك التاريخ، أي منذ زهاء خمس سنوات، وأنت تسوق آيامك في أسى وخيبة من إخفاق جيلنا في «قهر الشر ودحر الرداءة»، وتتقلّب بين المناصب العالية على كرهٍ منك ومضض، رغم كونك برتبة وزير.

وأحسب، بل أؤكد، أن الحادث الذي جرى منذ أشهر في معرض القاهرة الدولي للكتاب، وكنت انت مشرفاً عليه، قد حفر في نفسك عميقاً، وأحدث شرخاً في وجدانك لم تستطع الأيام أن تلأمه. لقد كنت رفضت، على ما رُوي لنا، أن تشارك الدولة الصهيونية في جناح لها بالمعرض، فإذا بحاكم مصر يتدخّل شخصياً ويفرض عليك أن تخصّ دولة الاغتصاب بجناح لها مميّز...

ولا شك في أنك، حين عدت إلى منزلك تلك الليلة،



أحسست الصدمة الأولى في قلبك، لأنّ ما حدث في المعرض كان إهانة شخصية لك، فضلاً عن كونه إهانة قومية يعود تاريخها إلى زيارة حاكم مصر لتل أبيب.

لقد أنهيت رسالتك، يا صلاح، بقولك:

«لقد صنعت الآداب جيلاً من الأدباء كان تعس الحظ، فلعلّها تصنع في ربع قرنها القادم جيلاً آخر يكون أسعد من سابقه حظاً. أما أنا، فإنني لائذٌ بصمتي... حتى أجد ما أقول.»

وطوال هذه السنوات الخمس، لم تجد ما تقول.

بلى، ايها الصديق الحبيب، لم تستطع أن تظل لائذاً بصمتك، فقلت كلمة الاحتجاج الأخيرة، قلت الموت.

**سهيل ادريس**



## الدمعة الثالثة

# لمن أتكلم يا نفسي اليوم؟ (*)

الدكتور عبد الغفار مكاوي

(*) [هذه هي الدمعة الثالثة التي انتزعتها من بين دمعات أخرى على نص عريق، تنضم - بعد سنوات - إلى زميلتها الأولى التي تكرمت «الآداب» بنشرها في عددها المضيّ. وهي تنويعات على بكائية أخ لي مجهول، عاش في الدولة الوسطى بين أنماص الثورات والاضطرابات، وعرفت عند علماء التاريخ والأدب المصري القديم باسم « حديث متعب من الحياة مع نفسه.. » أشعر بأن عليَّ دَيناً نحو القارىء بلرمي بإضافة هوامش كثيرة تشرح عدداً من السطور وتشير إلى الكتب التي قرأتها والشعراء الذين تأثرت بهم، ولكنني استسمحه العذر وأؤجل هذا إلى وقت آخر ومجال آخر. قلت السطور ولم أقل الأبيات ولا الأشعار. فأنا أعرف حدودي، ولا أدّعي القدرة على قول الشعر ولن أدعيها. وإنما على الإيقاع الحزين في ليالي الوحدة والاكتئاب على نفسي ووطني الأكبر الذي ينحر ويمزق لحمه بيديه بينما تلمع آلاف السكاكين في يد عدوّه الذئب الذي ينتظر أن يهلك المطبع نفسه بنفسه ولا يتردد في أن ينقض عليه كلما واتته الفرصة ليطعنه ويسحب الأرض من تحته. هل من حقي أن أصف أن كثيراً من السطور تردد أصداء من شعراء أحببتهم أو شعراء درستهم وترجمت عنهم؟ ولكنني أكرر طلب السماح والمعذرة، إذ لا يبقى إلا الصمت، لا يبقى إلا الصمت الخانق في القلب الغارق في الدمع....]

- آه...
- ما بك؟
- ضاقت نفسي سئمت نفسي من نفسي.
- نفسك تسمعك - تكلّم!
- ماذا يجدي أن أتكلم؟

ماذا يبقَى غير الصمت وماذا يُبقي،
غرقت سفن الغرقى قبل الغرقِ
والطفل تمني لو لم يولد أبداً
والموت تسكّع في الطرقِ
ينتظر اليائس صوت البوق ويرنو للأفق
والطير الواجم شلّته نُذُر الشفق
نعق البوم وفي عينيه ارتسمت أطلال الكون وفي الحدق
وتنهد من لا زالت فيه القدرة أن يتنهَّدْ
والكل شقي.

- ألهذا جئت؟ ألا تندم؟
- جئت أبثّك أحزاني،

وأريك عيون الجرح وألتمس البلسم
أتلقّف منك الحكمة....

- القردة منك ومني أحكم..

فأنا لا أنظر.. لا أسمع.. لا أتكلم..

- سيعزُّ عليَّ سكوتك عني..

من يسمعني إن صدَّت نفسي
وتخلت عني في بؤسي؟
هلا حبّبت إليَّ الغرب وأوصيت بمركب شمس؟
ربّ الأرباب سيسمع شكواي هناك و« آمونُ» لن يخذل همسي

و« جحوتي » يقضي في أمري
ويُدوِّن مظلمتي « خنسي »

- لكأني أسمع صوت المتعب يلعن عيشه

من مملكة الغرب يجيء ويحمل نقشه
يسترحم نفسه
أن تمضي معه في مركبه، فتقاوم طيشه
وتعاتبه وتهدِّئه وترمّم عشّه
هل جئتَ تُزيِّن لي موتي؟

- بل جئت لأشكو من يأسي.
- أحياتكَ تقبل في النعمى، في الشدة ترفض والبأسِ؟
- يا أختي مهلاً لا تأسي،

سأسوّي مثواك بنفسي
وأقيم الظلّة تحميك من البرد ومن قيظ الشمس

- عشْ يومك، لا تَقْسُ عليَّا
- إنْ أقسُ فإنك لن تقسي

ولمن أتكلم أو أشكو
إنْ صدَّت وابتعدت نفسي؟
ولمن أتكلم؟ واليوم يُعاف اسمي
أكثر من رائحة الرخم بيوم القيظ المحموم،
ولمن أتكلم؟ والجار يدبر همّي
وصديق الأمس نعاه البوم؟
ولمن أتكلم؟ قرَّ الناس على السوء
جحدوا الحسنى والإحسان،
ولمن أتكلم؟ والماضي يُنسى من ذاكرة الناس
ولا عون من إنسان،
ولمن أتكلم؟ فقد القلب رضاه
وظلُّ الصاحب مفقود؛

- ما بالك تتمنّى الموت؟

هل يبدو اليوم أمامك
فتخاطبه، أم طيف زارك في النوم؟

- يبدو الموت أمامي اليوم
كشفاءٍ من مرض طال وعُتّق من ذل الأسْر
يبدو الموت أمامي اليوم
كشوق سجينٍ للبيت الآمن بعد سنينَ قضاها في القهر
- دع شكواك وألقِ بخورك فوق الجمر
وأهنأ في يومكِ..
- أهنأ؟ هل تخفى عنك همومُ القلب؟
- افتح قلبك.. هاتِ السرّ!
- يا نفسي.. لست بأول من يرثي نفسه
ينعي غده، حاضره، أمسه
أرثيها مثل الشاعر «عبد يغوث» أو «مالك» أو «ڤيُّون»
علَّ دموعي تسقط في حقل فؤاد محزون
فتنبّه بذرة أملٍ أو شوكة غضب مدفون.
أحمل مصباح «ديوجين» المسكين
أهتف في وجه الناس لتسمع أذنٌ من طين:
أنتم في جنح الليل - متى تصحون؟
دولاب الزمن يدور وأنتم تنقرضون
أشعلتم حرب بسوس أخرى
وهزمتم بعضكم البعض وأنتم مهزومون
واستسلمتم لطغاة الدنيا والدين.
- تسقط قطرات الدمع على قلبك
كالمطر على أرض مدينهْ
هجر الناس مساكنها
تروي شجرة أملٍ..
- شجرة أمل
أم شوكة ألم بعيوني؟
- يروي دمعك شجرة أمل في غابات شجونك وشجوني
وغداً ستمرّ خطى الحطّاب ويقطف من ثمرات عيونك وعيوني
يوماً ينجز وعد سنين
فالرجل أمين!
- أتظنين؟
- كفكف دمعك يا عبد يغوث...
يا مالك ممن ترجو الغوثَ وليس هناك مغيث؟
الدمع على خد البطل مهان
ذابت أعمدة الملح وثار الموتى في الأكفان
وقريباً تلد الأرحامُ الفرسان
والفارس لا يذرف إلا دمع الفرح
على صدر الشجعان..
أقدام الخيل قد انكسرت،
ساحت في رمل الأحزان
والفارس مقهور يبكي
في ظل جدار الكتمان
لا الشعر يفيد ولا الدرع المكسور يذود الأشجان
- لا الشاعر أنت ولا الفارس. قل لي من أنت؟
- سؤال يحتاج الرد عليه لألف سؤال!
لغز يفترس العمر الضائع بين القدرة والآمال..
- أرني وجهك، مرآتك..
- مرآتي؟ لا تبصر مثلي.
هل تكشف ما لم تكشف لي؟
- في كل صباح تنظر وجهك في المرآه
تكرهه، تلعن صحبته، تهرب من رؤياه
تسمع شخصاً آخر وتراه
تتجول في طرقات النفس وتعجب مما تلقاه:
أعراس جذلي ومآتم، موكب غابات وبساتين
جنات نعيم وجحيم، رقص ملائكة وشياطين
تدخل من أبواب الرؤيا وتعانق
محبوباً هجرك منذ سنين
لكن آهٍ من وحدتك الأزلية وسط الموكب يا مسكين!
- وحدتيَ الأزلية... جرحي
ألديك دواء يا نفسي؟
قولي وأشيري بالنصح
- ما جدوى الصمت أو البوح؟
فداوؤك داؤك لو تدري
والبلسم يكمن في الجرح.
تمشي وحدك
تبكي وحدك
وحدتك تنادمها وحدك،
حين يجيء الموت ويلجم خيلك
من منهم يسبل عينيك ومن يستر عريك؟
من يلقي حفنة رمل وترابٍ فوقك؟
تتسلّق جبل الوحدة وحدك..
آه كم في الدنيا من أشياءَ عجيبهْ
لكنْ أعجبُها الإنسان..
والأعجب أن يتخلى الإنسان عن الإنسان..
- لا يتخلّى... بل يستغني كالأشجار
تحيا في الغابة، لم تُسأل عن رغبتها
لم يطلب منها أحد أن تختار
تنمو، تزدهر، تشيخ وتذبل أو تنهار
لكن تحمي وحدتها باستمرار
وتصر عليها كالنسّاك بلا إصرار.
ماذا تحتاج الشجرة؟
تتنفس من أنفاس الريح وتسقيها الأمطار،
تطعمها الأرض وزاد الأرض غنى بالأسرار،
لكن الشجر ضنينٌ بالأسرار
لا يفشيها إلا للحطاب أو النار!
ماذا أحتاج إليه؟ ماذا يحتاج الإنسان؟
الجرعة تروي عطشه،

واللقمة تستر عيشه،
وامرأة تدفىء فرشه،
والنور ليطرد عنه الوحشةْ،
والكلمة تحرس من ريح الصدفةْ عشَّه.
حين يغيب وتنطفىء الرعشه
ويشيِّع ملك الأحزان المرَّة نعشه
يحنو فوق القبر ليحفر نقشه:
« منكسراً عاش، منكسراً مات
في الظل اليائسْ شيَّد عرشه
سار مَن الوحشة للوحشة.. »
ألمح في عينيك الضحكة..
- ما زلت صبياً بين ذراعي أمك
لم تكبر أبداً
فمتى تعرف موضع قدميك؟
ومتى تطرح عكازاً تستند عليه أو يستند عليك؟
ومتى تقنع أو تغتبط بشيء؟
تكره نفسك،
فتفوح روائح منك
كالماء الآسن في مستنقع
تتناثر فقاعات الملل السأم الضيق الأبدي المفزع
- يا نفسي.. لا تشتطّي في اللوم المقذع
إن كان الذنب شنيعاً، ذنب العالم في حقي أشنع
والحمل ثقيل مُفْجع..
- ماذا لو جرّبت:
أن ترسل طائر عينك في أغوار النفس
وفوق صدور الموجودات
ليرفرف بالحب عليها، يغرق في النبع المترع
بالحكمة والمعرفة ويرجع
ليشيد العش الدافىء بالحب ويهجع؟
- يفزعني الصمت الخالد في أرجاء الكون المفزع
وجه الموت شنيع، وجه القتلة أشنع
والظلم الراكض في الطرقات
يدوس الناس ويتسكع
وأنا أتدثر في عجزي
وطريقي تذهب.. لا ترجع
- هاجر وأهجر تلك الطرق الملتوية طرا
حاول أن تصبح سيّد أقطار أخرى
سيّد نفسك،
وأدفن جسد عبوديتك الماضيةِ
وواجه موتك
وتحدَّ الخطر لتولد أو تهلك،
لا تسرف في خيبة أملك..
- ماذا أفعل أو أملك؟
- قبّلْ أملك.. غيّره بطرقة الخلق
واجبل من طينة ذاتك روحاً ينطق
وإذا فاض بنفسك نهر العشق.
فارو الأرض العطشى
وأنفخ فيها أنفاس الصدق.
ماذا تبغي؟
- تدرين بما أبغيه فكم كابدت الشوق!
لمسةَ صدق
- في الفن
- في العيش وفي الشعر الحق..
- الشعر زهور، ذات جذور
تنمو وسط الدود وفي أعماق الطين
لا في الجنة أو بين الحور العين!
طوبى لرجال عرفوا كيف يعيشون
وكيف يموتون
كما عرفوا كيف يغنّون!
لست بشاعر..
إني أحيا الشعر ولا أكتب شعراً،
تفتنني كل الأشياء وتملؤني ذعراً،
في قلبي طفل مذبوح
في عقلي شيخ مجروح
تصدح عيني كالعصفور على شجر الليل وفي غابات المرِّ تنوح
تطفر بالدهشة والألم وأحزان الموتى والأحياء
أحزان لا تدركها الأبصار أو الأسماء
- من يدريك لعل العصفور يحلّق في الأجواء
كسفينة أمل، زورق سعد يحمل فوق جناحيه السعداء؟
من يدريك بأن العصفور
هو كرة الكون المسحور
تجري في فلك الغبطة وتدور؟
عشتَ طويلاً في قبضة شبح حالم
مرآةً في غابات العالم
ينعكس عليها غضب الريح وهمس الأغصان
توقعةً في قاع البحر الساكن
تجتر عذاب الموج وأشواق السمك الهائم
في أحشاء العقل الباطن
هل حانت ساعة صحوك من هذا الكابوس القاتم؟
هل يستيقظ فيك الإنسان
ويثأر من « كاليبان »؟
هل يلقي حمل الشبح الجاثم
في آبار النسيان
ليهبَّ النور من الأكفان
وتنبت فيه القوة والعينان؟
- ها أنتِ سرحتِ مع الأحلام..
- بل أنقذك من الأوهام..
- ووهمك من ينقذني منه؟

- هات البرهان!
- هل يخرج فوق - الإنسان
من شبح، صورة إنسان؟
هل تخرج صورة إنسان من صلب قرود
أو عملاق أشقر من نسل الأقزام السود؟
- ويلك.. هل تكفر بالإنسان؟
- بل احترم الإنسان، عبداً أو حراً كان،
أحيا وأموت لأجله
آكل من ثمرة عمله
روحي تكتئب وتبكي
كي تروي شجرة أمله.
أوليس شريكي في الوحدة ورفيقي في الصمت
أخي في المولد والموت؟
أو لا يجمعنا سقف واحد

فى بيت الرعب القاتم
نجلس في ظل واحد
تلقيه شجرة هذا العالم؟
- لو تتشبث بحبال الرؤيا في أعماقك
لو تصعد فوق الجبل الرائع مع كل رفاقك
لعرفت بأن الإنسان
أكثر من إنسان..
أنصت للصوت الهاتف في صحرائك
يهدر بالكلمة والحرف وبالمعنى الشائك
أصغ لصوت إله واحد
يطبق بيديه على أعضائك.
من يسمعك إذا صحت من الألم سواه؟
من يتحمل رعبك إلاه؟
أنصت للصوت الممطر
تثمر أشجار بكائك!
تشرق شمس يقين في كبد سمائك
تتفتح زهرة قلبك في عتمة صبحك ومسائك
يتفجر نبع الخضر ببحر الظلمات
تثب الأفكار على صوت ندائك والكلمات
ينشر عقلك..
- عقلي كنسيج هاوٍ تلطمه الريح
مصيدة ذباب العالم،
مسكن كل جريح
مأوى كل كسيح،
ينفرد مع الأحزان المرة والأفكار المره
في سجن الحرف
إخوته الضمة والكسرة وحروف العطف
ما يشقيني أن الكلمات بلا سيف
ماذا أفعل بنسيج هاوٍ في وجه الغلظة والعنف؟

هل يبقى إلا الصمت العاجز، إلا العزلة والخوف؟
عشت أحارب في معركة خاسرة بسلاح الوهم
آه لو كنت سمعت نداء الحب فلبيت
وبسطت يديَّ العاريتين لوجه الشمس أو الموت
لحملت حطامي فوق حطام سفين يعبر بي هاوية اليم
أو يسعفني في ليل الصمت
وعرفت حقيقة حالي قبل فوات الوقت:
ما عشت حياتي، متّ وراء قناع جهم
بل سبعة أقنعة نسجتها كف الوهم
الحكمة، والصبر، وقار العالِم والسمْت!
- لا يكره قلب الحكمة أن ينفذ فيه الحب!
- قالوا.. الرأس حكيم غطّاه الشيب،
والقلب كبير، أكبر من أن يكره ويحب،.
ومضوا بضمير مرتاح لم يثقله الذنب،
لم يلتفتوا كي يجدوا العابد
يحترق كما احترق البوذي الزاهد
ليصير ترابا يطفىء نار الحربْ
ويخلص لحم الشعب البائس من ناب الذئب.-
ها هو عارٍ مجروح كيسوع بعد الصلب،
ضنَّت حتى الريح بأن تحمل شكواه إلى الرب
بعد فوات العمر وتعب القلب
ما خلَّص حتى شعرةَ كلب!
- وعرفت الهوة بين القول وبين الفعل
بين الحرف وبين السيف،
بين النطق وبين الخلق؟
- لم أعرفها.. غصت بلجّتها حتى العمق
أشهق، أختنق، وأحترق وأُحرق
تفجعني الهوة بين القدرة والآمال
بين الكلمات وبين الافعال
كم أحببت الكلمات
كم صليت لها وركعت
أمسح بالدمع الأقدام
أضفر رأسي بالأوهام
جعت، ظمئت
من زاد الكلمات طعمت وأسقيت
وعلى صدر الكلمات غفوت
أطرق أطرق كي ينفتح الباب
أجمع خشبي والأحطاب
لأمدّ الجسر إلى الأحباب
سُدَّت في وجهي الأبواب
تداعى الجسر وشاخ الحطاب
وافترس الكلمات كلاب
دربهم كذاب الزفّة والنّصاب

ظلَّ الحلم يداعبني أنا وصحابي
أن نعدل قامة هذا الكون المقلوب بقلم وكتاب
خرج العالم عن محورِهِ، .
هل تصلحه كلمة صدق من قلب شاب
ما دام الحب غريباً يُستجدى بالأبواب
والعدل كسيراً ينتظر الأذن من الحجاب؟
مرت أيام العمر، تساقط يوم موءود
في يوم آخر مولود كابي
وانغرس السهم بقلب الوردة
جفّت أوراق شبابي

كنا نقف على الأقدام ونقف الآن
على رأسٍ يشتعل الشيب بمفرقه الخابي
ويدب القلب على عكاز،
يعرج من صحراء لسراب
تسألني: ما بك؟ أصمت
أسأل نفسي: حقاً ما بي؟
أصرخ من هاوية الخمسين فيختنق سؤالي وجوابي
ها أنا أهبط تلّ العمر
تمضي الأيام سراعاً نحو القبر
تتلفت عيني: أمسي صخر
وغدي قفر
وعلى طول طريقي شجر مرّ
ويوسوس شيطان غِرّ:
لُذ بالظلّ قليلاً من وهج الحر.
كيف أذود الطير
عن ثمرٍ لا أبلو منه إلا القهر؟
يا شجر العمرْ!
يا شجر العمرْ!
أغصانك هذي أم تتدلى منك مشانق خُضْر؟
مشنقة للسرّ النائم في تابوت الصدر
ولأطفال الحب الموءودة قبل طلوع الفجر
للقبلات الحلوة لم أطبعها فوق شفاه حمر
للرغبات المجنونهْ
والشهوات المسجونهْ
والآمال المدفونهْ
في كفن الحكمة والفكر.
تمضي الأيام سراعاً والأيام شجون
وتعلل نفسك: سوف تكون
وتمر اللحظة بعد اللحظة مرَّ الفرس المحموم
ينظر في عينيك ويدعوك لتقبض خصلات الحظ المقسوم
فتشيح بوجهك، تهمس: أنتظر الفرس المأمون!
سقطت خيل الزمن المطعون
وتعثّر يوم محزون في يوم آخر محزون

وتنكرتَ لنفسك حين أضعت وصيّةَ كن فتكونَ
لا استدفأت بنور «أبوللو» المفتون
ولا شبَّ بدمك حريق من كأس «ديونيز» الجنون!
– لو شبَّ بدمك حريق من كأس «ديونيز» الملعون
لو كنت رقصت كرقص «الباخيات» المجنون
لغدوت ظريفاً كالجدي المأفون
وسعيداً وسط السعداء..
– بل قولي وسط التعساء..
كيف أكون سعيداً وسط التعساء؟
أو أفرح برنين الكأس أو الذهب اللامع بين الجوعى والفقراء
من يمكنه أن يبقى حيا وسط الأشلاء؟
أحياناً أضحك من شدة نزقي أو خطلي
أسرع أضع الكفّ على شفتيَّ من الخجل
فالضحكة تصبح إثماً أفدح من إثم القتل
حين يسيل الدمع من المقل..
والكلمة تصبح....
– دع شأن الكلمة فهي رنين وطنين
ان لم تُسرج مصباحاً يهدي ليقين
إن لم تحمل بالعمل كما تحمل أم بجنين
فالكلمة....
– ما جدوى الكلمة؟
صمت الشعب كصمت الطين
وحواة السيرك الخالد يجتهدون
أن ترقص رقص القردة، تلعب بالبيضة والحجر،
تغنّي تضحك تبكي للجمهور المسكين
أين الحق من الباطل؟.. كدت أسلّم بجنوني!
– لو كنت تغوص ببطن الأرض مع الفلاحين
لعرفت الحق
لو كنت تعلّم أمياً كيف يميّز بين الميم وبين النون
لعرفت الحق
لو كنت تجاهد في ساحات فلسطين
لعرفت الحق
– معك الحق. معك الحق.
يا ريح الصدق!
هبيّ واقتلعيني من أوحال الرق
يا وجهي الباكي مزِّقْ أقنعة الموت بلا رفق
أخرج من جسد الليل، ادخل في جسد الريح
وتأهّب للمطر القادم والبرق..
– كلمات.. في كلمات.. في كلمات
كالشحاذ المتسوّل من شحاذ تمشي في الطرقات
ومتى يحدث هذا؟
– حين تتمّ المعجزة وينفجر البركان العاتي
يطمر آثار القهر ويبعث كل الطاقاتِ

كل ينابيع الخلق لدى الأحياء - الأموات..
حين تم المعجزةُ..
- فات زمان المعجزةِ
فواجهْ سيف اللحظة واليوم الآتي.
هذا الزمن...
- إنا لم نختر هذا الزمن المجنون
لم يسألنا أحد أن نولد في هذا البلد المحزون
لم يسألنا أحد أن نرحل فوق سفين
يغرق في جوفْ التنّين
ماذا نفعل.. قولي..
- ما يفعله البحارة فوق السفن الغرقي
والربان العابس في وجه العاصفة الكبرى
- هل يملك إلا أن يغرقْ
ويظل يحدّق ويحدّقْ
في فك الطوفان المطبقْ؟
- بل يقف شجاعا
ويحب مصيره
وينازل محنته وحده..
مُدَّ يديك إلى أيدي الغرقى
وابن سفينة نوح أخرى
- أتقولين سفينة نوح؟
آه من نوح وسلالة نوح!..
يا نوح الصامت كالأوثان
يا نوح الغارق في النسيان..
يا نوح الذاهل عنا
هذا زمن الطوفان
زمن وسام العار على صدر الطغيان
كيف سقطنا تحت سنابك خيل العصر
وكيف اختلَّ بيدنا الميزان؟
كنا السادة في طيبةَ، مأربَ،
في القدس وفي الأندلس وكان وكان
لا تسأل أرواح الموتى وأسأل عنا الآن
حيث ينام المسجون، السجّان
واللاجىء في خيمته المشتعلة بالنيران
يحلم بجناحِ براقٍ وعد به الرحمن
ليقبل خدَّ الصخرة ويطوّف بالأركان
في زمن الجوع الكافر وثب القرد على عرش السلطان
واليوم تهاجر أسراب النمل الخائف
من زلزال أو بركان
يا نوح الغائب هذا زمنك
زمن الطوفان....
- كفكف دمعك..
- اني أغرق..
- بل تغرقني في الطوفان
- اني أنهار
تنهار الأعمدة وينهار على رأسي سقف الدار
أنجرف مع التيار
نحو الهاوية بغير قرار
تلطمني كف القيصر والشرطي الجبار
هل توقفُ زحفَ السيل الأسود
كلمات أو أشعار؟
ماذا أملك الا الدمع المدرار
أسكبه يا نفسي في عينيك لتنسي طعم العار
ثم ألوذ ككلب مكتئب يحتضر بجنب جدار
وأحدق في سحب الغيب
وأسأل: من يحميك من الإعصار؟
- ومن يحميني منك؟
- مني؟!
- تتحسر، تبكي، تحتضر بجنب جدار
هل يبدو الموت اليوم أمامك
فتحن إليه حنين العائد للدار؟
تتمنى لو ذبت به ذوبان الموجة في البحر المهدار
أو حقا تتمنى الموت؟
- أتمناه.. الموت الحق..
أنظر في عينيه.. أحدق
وأعانق وجه الخطر المحدق
ويعانقني فأكون بحق..
أولد، أبعث، أحيا في صدق.
الموت جليل وجميل
كجمال المجد أو الشعر
والموت يعمق ويصدق
هو ثمرة عمري أو قدري
هبني يا ربي أن ألقى
معشوقي في ليلة عشقي
وعزائي عن رحلة سفري
وذد الأطيار إذا جاءت
كي تأكل من ثمري المرِّ
قد عشت بقبري ما عشت
فما ضرَّ يغيّبني قبري؟
ما ضرَّ أموت لكي أحيا
كي يشرق من ليلي فجري؟
- فجرك؟
- أسمعتِ؟
- ألا تدري؟
وفهمتُ، فسرُّك من سرّي
- قد كنت أثرثر، معذرةً
من غيرك يقبل بالعذر؟

ولن أتكلم يا نفسي
وأبوح بسري أو جهري؟
- يكفي ما قلتَ، الا تسأم؟
- ولن يا نفسي أتكلم
وأبشّر بالفجر وأحلم؟
- الطير المتعب نام فنمْ
- أأنام؟
ونحن نيام منذ دهور
عُمْيٌ - فمتى تنفتح العين
تنفتح الأيدي الكادحة وينغلق الفم؟
- حين يؤذّن ديك الفجر..
- إني أنتظر أذانه..

- لا يكفي أن تنتظره
اعمل له!
الفجر قريب لو تعلم
فتأهّب، واعمل، وتعلّمْ
حتى لا تشكو أو تندم
وتلوذ بحكمتك وتحلم
كالقرد الأعمى والأبكم.
- الفجر؟!
- الفجر...
هو الأحكم!

صنعاء



# ندوة «قضايا الشعر العربي المعاصر»

تلقينا من الأستاذ الطاهرقيقة المدير العام المساعد لإدارة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم العرض التحليلي التالي:

عقدت بتونس/الحمامات من ٤ إلى ٨ أيار/ماي ١٩٨١ ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والندوة حلقة دراسية اشترك فيها نقاد وشعراء عرب تناولت بالبحث بعض قضايا الشعرالعربي المعاصر من خلال دراسات منهجية كلف بإعدادها النقاد وعروض للتجارب الشعرية كلف باعدادها الشعراء تركز على تفرد التجربة الشعرية وخصوصيتها وتؤكد على أبعادها الفكرية والفنية مساهمة من الندوة في استيضاح الرؤية الشعرية المعاصرة.

قدم الأستاذ محمود أمين العالم بحثاً حول (لغة الشعر الحديث وقدرته على التوصيل) وقدم الأستاذ طراد الكبيسي بحثاً حول (موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي) كما قدمت الأستاذة سلمى الخضراء الجيوسي بحثاً حول (المستويات الإنسانية في الشعر العربي الحديث) والأستاذ زكي الجابر بحثاً حول (الشعر ووسائل الإعلام).

وقدم كل من الشعراء الأساتذة أدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي وسليمان العيسى وجعفر ماجد وهارون هاشم رشيد عروضاً لتجاربهم الشعرية. وقد ناقش النقاد والشعراء الدراسات والعروض جميعاً ووصلوا إلى وضع بيان ختامي يثير بعض النقاط الهامة التي طرحت في الندوة والتي تمثل قضايا أساسية تواجه حركة الشعر العربي المعاصر والثقافة العربية بأسرها لما للشعر من دور كبير في الحياة الثقافية العربية والتراث العربي.

افتتحت الندوة يوم الإثنين ٤ أيار/مايو ١٩٨١. بمقر المنظمة بتونس، وتضمن الافتتاح كلمتين في الشعر المعاصر وقضاياه، ألقى الأولى وزير الشؤون الثقافية بتونس، الأستاذ البشير بن سلامة والثانية المدير العام للمنظمة الأستاذ الدكتور محيي الدين صابر.

ركز الأستاذ البشير بن سلامة على قضية اللغة الشعرية باعتبارها القضية الجوهرية في الشعر العربي. وقال إن اللغة الشعرية ترتبط ضرورة بالوزن الذي يحدد من حيث هو أداة للتعبير- ماهية الشعر وجوهره. لكن ذلك لا يعني الالتزام بالأوزان التي نظم فيها الشعراء السالفون لأن دلك «اكتفاء بالماضي وحدّ من امكانيات الابتكار والخلق وتضييق للاجتهاد في مجال موسيقى الشعر ولغته وإيقاعه بالخصوص).

وقد طرح الأستاذ بن سلامة القضية الأساسية في الشعر العربي المعاصر على أنها بحث وابتكار لوحدة إيقاعية لبناء لغة شعرية جديدة تحافظ على المقومات الأساسية للشعر وتستجيب لمتطلبات الحياة الجديدة. إن المشكل هو (مشكل علاقة جدلية حية معقدة بين موروثنا الفني في لغة الشعر من جهة ومقتضيات الحاضر والعصر ومتطلباته من جهة ثانية. فهو مشكل العلاقة بين الأصالة والتفتح على أنفسنا أي على حياتنا المعاشة والتفتح على غيرنا أي على العالم).

وركز الدكتور محيي الدين صابر في كلمة بعنوان (ذاتية الإبداع الفني). على تحديد معنى الابتداع من حيث هو إما (اكتشاف لما هو موجود وإما تأليف لصيغة جديدة من أشياء موجودة تتغير علاقاتها ومواقعها). من هنا لا يمكن للإبداع الحق أن يكون خروجاً على كل شيء وتنكراً لكل شيء وأكد الدكتور صابر أن ذلك لا يعني استرجاع الماضي- وهو أمر مستحيل اجتماعياً- بل يعني التفكير في الماضي تفكيراً انتقائياً لا ينتزع الأشياء من إطارها ولا يخرجها عن سياقها. فهناك أمر مشترك بين العصور هو (الذاكرة الحضارية) التي تجعل من المستحيل الانبتات عن الماضي: (فلا بد من تراكم الخبرات وبواصلها... واللغة هي أداة هذا التواصل، والشعر هو جزء من هذه اللغة).

وطرح الدكتور صابر عدداً من الأسئلة التي يمكن أن تشكل مدخلاً لدراسة بعض قضايا الشعر: (هل الناقد الأدبي، بإيديولوجيته الفنية أو الفكرية هو الذي يقود الإبداع والإنتاج ويرسم الشاعر المنهج والأسلوب والصيغة؟ أم أن المبدع هو الذي يخلق النقد، ويقود الناقد الذي يتولى تقريب ذلك الابداع وعرضه وإدماجه في حياة المجتمع؟ وهل يكون الناقد الأدبي شخصاً مبدعاً أم شخصاً دارساً؟ وهل يكون مؤسسة أو يكون سلطة؟ ما هي الفروق بين العالم والتكنولوجي وبين الناقد والشاعر؟ وما هي الأشياء المشتركة بينهما؟).

* * *

وفي المركز الثقافي الدولي بالحمامات اجتمع النقاد والشعراء المشاركون في الندوة وقدم كل منهم بحثه وتمت مناقشة القضايا المطروحة بروح عالية من الجدية وشعور عميق بالمسؤولية أمام الكلمة.

قدم الأستاذ محمود أمين العالم بحثاً بعنوان (لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل)، عرف فيه الشعر بقوله: (إن الشعر بنية لغوية خاصة ذات دلالة فعالة وليس التوصيل في الشعر إلا هذه الدلالة الفعالة النابعة من بنيته اللغوية الخاصة). وقد فرق الأستاذ العالم هنا بين لغة الشعر واللغة العادية ذات الطبيعة المنفعية والعملية المباشرة من ناحية وبين هذه اللغة الشعرية والتعبير العبثي والمحال. ورفع الشعر عن الشكلانية الجمالية الفارغة وإن أكد أن مهمته ليست تعليمية وتثقيفية مباشرة.

طرح الأستاذ العالم قضية الغموض في بعض تجارب الشعر العربي المعاصر وأكد ارتباط هذا الغموض بالانفصال عن حياة الواقع من ناحية والانقطاع عن الذاكرة التراثية من ناحية أخرى. وبهذا ينتفي كون الغموض قضية تعبيرية مرتبطة بالتعقيد اللغوي والشكلي ويغدو (نتيجة طبيعية للعزلة والاغتراب والتعالي عن الواقع الحي)، وخروجاً بالشعر عن موروثاته وذاكرته اللغوية) واعتبار الثورة الشعرية مجرد (تفجيرات شكلية) تنتهي إلى التجريد الميتافيزيقي والصوفي. ويرى أن هذا الاتجاه الشعري هو إيهام (بثورة مزعومة تسد الطريق أمام الثورة الحقيقية). فالثورية في الكتابة والشعر قد تكون (في حماية الموروثات وتطويرها وتعميق الذاكرة التراثية وإضاءتها بالوعي النقدي والاستيعاب الخلاق.

الثورة في الكتابة وفي الشعر ليست فقداناً للذاكرة، وتوازناً شكلياً مع ثورة الواقع، بل هي امتداد تراثي يتجاوز نفسه باستمرار تجاوزاً جدلياً، وهو فاعلية إيجابية في تغذية الوعي بالواقع وبإرادة تغييره وتثويره وليس في تغذية الرؤى الغيبية والشطحات الاغترابية والمشاعر الذاتية المتعالية والعدمية باسم التحرر من استلاب الواقع وتجاوز إيديولوجيته السائدة).

وقدم الأستاذ طراد الكبيسي بحثاً بعنوان (موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي) أكد فيه عدم إمكانية فصل الرؤية الفنية عن الرؤية الفكرية، الأمر الذي يحتم إرتباط النظرة الحديثة إلى الحياة الاجتماعية بأسلوب حديث في التعبير الشعر ،، يطرح الأستاذ الكبيسي قضية مهمة تتصل بالشعر الذي يعالج قضايا السياسة والوطنية وهي الوقوع فريسة للكتابة التحريضية والشعارية والخطابية المباشرة التي (تتجرد الكلمة فيها من كل ظلالها الإيحائية والانثرولوجية)، فيفقد الشعر صفته الإبداعية ودوره الجمالي في إثراء التراث الثقافي للأمة وفي التعبير عن وجدانها وقضاياها المصيرية. وبهذا يصبح الارتباط حتمياً بين الشكل والمضمون، ويتحتم (الاعتراف بأن قيمة أي أدب نضالي أو ثوري، لا تتقرر ثورته بالمضامين التي يطرحها، بقدر ما تتحقق بالتكامل الإبداعي فيه، أي مضمون ثوري في شكل ثوري جديد، فالانفعال بمشكلة التغيير انفعال شامل).

ويخلص الأستاذ الكبيسي إلى القول (إن ثمة باصرة أو رؤيا مستقبلية تحذر الشاعر من الوقوع فيا هو فانٍ... فمقتل الشاعر والفن عموماً هو الثرثرة أو السقوط في ما هو ظرفي أو طارىء أي أن يكتفي الفن بأن يؤدي دوراً مرحلياً مرتبطاً بالحدث وحسب، ثم يصير بعده عبأ على الأدب وتاريخه الذي هو تاريخ الأمة، لا أن يوجد أو يرسخ قيماً ومواقف وجدانية وفكرية وجمالية لا تزول بزوال الحدث، بل تستمر من بعده، فارضة نفسها بقوتها الديناميكية، وباصرتها الطليعية، كمطلقات إنسانية وخصوصيات قومية، على الذاكرة العربية. أي أن تكون جزءاً مهماً من موروثها الإبداعي الثقافي الذي تعتز به، يحيا بها وتحيا به).

وقدمت الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي بحثاً حول (المستويات الإنسانية في الشعر العربي الحديث) ركزت فيه على نقاط ثلاث هي (الشعر العربي المعاصر في المستوى الإنساني) و(الشاعر العربي المعاصر في العالم) و(رؤيا الإنسان والكون في الشعر العربي المعاصر). ورأت أن اتجاه الشعر العربي الحديث إلى التعبير عن القضايا المصيرية التي يواجهها العالم العربي يوفر له قاعدة عالمية يرتكز عليها جزء كبير من الشعر العالمي اليوم لأن هذه القضايا إنسانية مشتركة. وهذا هو الاتجاه السليم في التعبير الشعري. بينا التأثر المباشر بالشعر العربي - وإن أقام صلة سريعة بالقارىء الغربي - فإنه لا يعطيه البعد الثقافي الذي ينشده في ثقافة مختلفة متميزة على الثقافة الغربية، وهذا لا يعني - على حد تعبير الدكتورة الجيوسي - (أن نلح في شعرنا على التمسك بالموروث ولكن أن نحافظ على موقعنا من العالم وأن نظل واعين لخصوصيتنا الحضارية وقضايانا الإنسانية في أبعادها الإقليمية والشمولية معاً).

وقدم الدكتور زكي الجابر بحثاً بعنوان (الشعر ووسائل الاعلام) طرح فيه السؤال: (هل تستطيع وسائل الاعلام أن لا تشوه أسرار جماليته (أي الشعر) وأن تبقيه نتاجاً يتفتق عن واقع المجتمع؟) وأكد أنه يتحدث عن المفهوم الحديث للشعر الذي يحدده (بالتناغم وصعوبة الترجمة ولامعقوليته للفرد الاعتيادي) بالإضافة، إلى كونه (محدداً باتصاله بالأشياء، وله دلالاته المتشعبة، إلى جانب تأثيراته الجمالية المكثفة).

يرى الدكتور الجابر أن وسائل الاعلام تعاملت مع الشعر بألوانه المتعددة التي فصلها في اتجاهات ثلاثة هي: (القصيدة - الدعاية) وتتمثل في الحماس للوطن وتمجيد الأبطال والدفاع عن مقدسات الأمة وتميل فنياً إلى لون من الخطابية والتقريرية. والتراث العربي حافل بهذا الضرب من الشعر الذي تحتفل به أجهزة الاعلام احتفالاً كبيراً بسبب حاجة الدعاة إليه. و(القصيدة - الغناء) التي تلحن وتغني وتذاع عبر أجهزة الاذاعة والتلفزة والتي شاع معظمها لا للجودة الفنية بل لجمال اللحن وحسن الأداء والتكرار في أسماع الجمهور. و (القصيدة - الشعر) التي يعرفها الناقد بأنها (داخلية تتوجه إلى داخلية) وهو الشعر الذي (يحتاج إلى جهد وتفحص من أجل استيعابه وتذوقه، إنه ذلك الشعر الذي يستجيب لمطالب الحياة ويهدم البنيات ليبنى بنيات أخرى..... وهو الذي يعيد للإنسان في

لحظات خاصة، توازنه مع العالم الخارجي) هذه القصيدة هي شعر بحكم طبيعتها، لا بحكم ذيوعها عبر أجهزة الاعلام. ويحبذ الدكتور الجابر استخدام أجهزة الاعلام الفردية لنشر هذا النوع من القصائد كأشرطة الكاسيت والاسطوانات والفيديوتيب وأسطوانات الفيديو للحفاظ على قيمتها الجمالية بعيدة عن التشويه الذي قد يصيبها بنشرها من خلال أجهزة الكومبيوتر والآليات البصرية وغيرها من التكنولوجيا المتطورة، ويرى أن أجهزة الاعلام الفردية تمنح المستمع أو المشاهد فرصته للاستغراق والتأمل في القصيدة - الشعر.

وينتهي الدكتور الجابر إلى القول إن الفن ليس دعاية، ويرى أن هذا لا ينفي دوره الاجتماعي في تغيير عقول البشر لا بالاقناع لكن بالحقيقة والجمال.

* * *

وقدم الشعراء المشاركون في الندوة عروضاً لتجاربهم الشعرية ركزوا فيها بشكل عام على النواحي الفكرية والفنية للتجربة فكانت العروض وثائق نقدية تعد مصدراً أولياً يمكن أن يتناوله النقاد الأدبيون بالدراسة والبحث.

وتحدث الشاعر أدونيس عن القضايا التي يعتبرها أساسية في الشعر العربي المعاصر انطلاقاً من تجربته الشعرية، وطرحها بصيغة أسئلة ثلاثة هي: ما علاقة الشاعر بتراثه؟ ما علاقة الشعر بالحدث؟ ما معنى الشعرية؟

في محاولة الإجابة على السؤال الأول يرى أدونيس أن كل شاعر يكتب انطلاقاً من ذاته المختلفة والمتميزة بالضرورة عن ذوات الآخرين - ويطرح عدة أسئلة عن مفهوم التراث يستنتج من اجاباتها أن التراث الشعري العربي (ليست له ابداعياً هوية واحدة - هوية التشابه والتآلف - وإنما هو متنوع، متمايز إلى درجة التناقض.... ولا نجد في التراث، كمادة شعرية، ما يمكن أن يعطيه مثال هذه الهوية إلا الوزن والقافية). وبعد أن يرفض أدونيس هذا التحديد للشعر والعنصر الذي يوحد التراث الشعري يخلص إلى القول بأن (قضية التراث، كما تطرح في النقد الشعري العربي السائد، ليست قضية شعرية - فنية، بحصر المعنى، وإنما هي قضية إيديولوجية). ويرى أدونيس أن كل شاعر عربي حديث مهما كان اتجاهه أو أسلوبه هو (تموج في ماء التراث) لأنه يكتب باللسان العربي (حتى حين يكون ضدياً). وحتى لا يتحول الشعر تقليداً يجب أن يكون انقطاعاً عن كلام الشعراء السابقين: (فالشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية).

ويتحدث أدونيس عن علاقة الشعر بالحدث فيقول إن الشعر الحقيقي هو الذي يخترق الحدث محولاً إياه إلى رمز. وهذا ما يطرح قضية شائعة تسمى (الواقعية)، ويقصد بها عادة مطابقة الشعر لواقع الحدث الذي تنتج عنها نصوص سياسية أو اجتماعية تقتصر على الدور الوظيفي وهي بالتالي ليست شعراً حقيقياً ولا هي ذات قيمة فنية. وينتهي إلى القول أن قيمة العمل الشعري ليست في مدى تمثيله (الواقع) بل في (مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة، أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم وبين الإنسان والعالم).

ويحدد أدونيس مفهوم الشاعرية بقوله إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن بل في طريقة استعمال اللغة. فالكلام النثري إعلامي أخباري والكلام الشعري إيحائي تخييلي يقوم على ما يسميه (بالمجاز التوليدي) المتصف بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي الذي يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، ويدفع إلى رؤية العالم بشكل جديد.

وطرح الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي بعض القضايا الأساسية في التجربة الشعرية العربية المعاصرة انطلاقاً من تجربته الشعرية بما تتضمنه من مواقف فكرية وفنية. يرى حجازي أنه بالرغم من انتصار حركة التجديد في الشعر وتفرع المجددين أنفسهم إلى تيارات، فإن الصراع بين القديم والجديد ما زال قائماً. ويعطي حجازي مثالين على موقفين متناقضين يؤديان - في رأيه - إلى النتيجة نفسها: الأول هو موقف الشاعرة نازك الملائكة التي تراجعت برأيه عن دعوتها إلى التجديد حين قصرت هذا الموضوع على بحث التحولات العروضية في القصيدة واعتبار العناصر الأخرى نتائج لهذه الحرية العروضية، وحدت من حرية الشاعر في التصرف بعروض الخليل وأكدت وجود طريقة ثابتة لكتابة الشعر العربي لا تتحول ولا تتطور مع الزمن. (هذا الموقف اللاتاريخي في الارتداد إلى القديم) - على حد تعبير حجازي - (يقابله موقف لا تاريخي آخر مساوٍ له في الدرجة والقيمة، وإن كان مناقضاً له في الاتجاه) هو الموقف الذي يتبناه الشاعر أدونيس في تأكيده على وجود شكل واحد في القصائد العربية القديمة كلها وإطلاقه بعض الصفات المحددة على الشعر العربي الكلاسيكي بجمله وتعميم هذه الصفات على الثقافة العربية بأسرها، ووضع الشعر الحدث في جهة مقابلة من حيث هو مختلف تماماً ومنقطع عن ذلك التراث الشعري. ويرى حجازي أن هذا الموقف «الثوري» ظاهراً هو موقف مثالي يضع القصيدة الجديدة في موقع مناهض للثقافة العربية ويؤدي بالشاعر المعاصر إلى اليأس والاغتراب ورفض التاريخ ذاته.

ويعرض الشاعر حجازي وجهة نظره في بعض قضايا الشعر العربي المعاصر، فيرى أن علاقة القصيدة الجديدة علاقة قوية بالتراث فهي «استمرار متقدم للحساسية الشعرية العربية التي تمثلت في تراث شعري متنوع». لكن هذه القصيدة تنطلق من التراث لتتجاوزه إلى نفسها فتصبح مرجع ذاتها. كما أن للقصيدة العربية الحديثة علاقة قوية بالثقافة الأجنبية لكنها علاقة حوار وتلاقح لا علاقة اقتباس ونقل. ويؤكد حجازي أن لغة الشعر بطبيعتها لغة رمزية تحول «المفردات من عالم المعجم إلى عالم السحر والأسطورة بالمعنى العميق الشامل، حيث تصبح المفردات بذاتها كائنات» ويخلص حجازي إلى وضع تعريفه الخاص للشعر فيقول: «إن الشعر هو أداتنا لمحاورة الكون وتحقيق الانسجام بيننا وبين نواميسه، إنه اللغة التي يصنعها

البشر ليمتلكوا بها الكون عن طريق معرفته، هو ذاكرتنا الشاملة ووسيلتنا إلى البقاء داخل تاريخ جنسنا واستعادة الطمأنينة في الإحساس باستمراريته. الشعر هو ديوان الانسانية وملجؤها من الضياع ورقيتها ضد الموت ».

وتحدث الشاعر سليمان العيسى عن تجربته الشعرية وطرح في عدة نقاط مفهومه الخاص للشعر فقال إن « الشعر نبض الحياة العميق، قمة كفاح الإنسانية ». وقال إن الكلمة الشعرية ليست مجرد لفظ لكنها جزء لا يتجزأ من وجودنا: « الكلمة هي الإنسان ». وقال العيسى إن تجربته الشعرية تجربة قومية تلتزم قضية الوحدة العربية وتستجيب لقضايا الأمة العربية. لكنه يرفض كلمة « الالتزام » ويرى فيها تعبيراً مصطنعاً ولا يخاف من تعبير الخطابة في الشعر لأنه - على حد قوله - لا يستطيع أن يتصور قصيدة ليس لها سامع: « صحيح أن الشاعر قد يضحي بشيء من فنية القصيدة عندما يعيش في صميم الجماهير، في صميم الحدث، ولكنه مطالب أبداً بأن يحقق المعادلة الصعبة.. أن يرقى بالناس إلى مستوى الجمال والفن، دون أن يضحي بأحد طرفي المعادلة ». كما عرض الشاعر العيسى لقضية التراث والمعاصرة ولخّص فيها رأيه بقوله: « أن تعتصر المتنبي ولوركا والمعري وغوته ثم تقف على قدميك وترى الدنيا بعينيك، تلك هي الحداثة والمعاصرة بكلمة أدق: تلك هي الأصالة فيما أرى ».

أما الشاعر جعفر ماجد فقد انطلق من الحديث عن تجربته الشعرية الذاتية ليصل إلى بعض الاستنتاجات التي تمثل رأيه في الشعر، يقول: « الشعر عملية خلق عسير تتضافر فيها كل طاقات الإنسان الحية لتصنع من اللغة الآلة خلايا نشيطة تتحرك وتنمو في كيان متناسق ومتناغم وتجد مجالاً لنموها وتوالدها في ذهن القارىء وخياله »، وبالتالي فالشعر ليس فيضاً يتلقاه الشاعر في حالة غيبوبة. ولا يرفض الأستاذ ماجد شعر « المناسبات » لأنه يرى أن الحال الشعرية هي مناسبة القصيدة وأن الناس لكفرهم بالمديح وتعلقهم بالتصور الرومانسي للشعر أصبحوا يتأففون من كلمة المناسبة. ويقف الشاعر ماجد موقف الرفض من شعر الالتزام ويعارضه بالاتجاه « الحر » الذي يقول إن طبيعته تشده إليه. ويرى الشاعر « أن » زهد الناس في الشعر شرقاً وغرباً حقيقة لا تنكر... إن أزمة الشعر ناتجة عن انقلاب حضاري لا تراجع فيه. لقد انتهت حضارة الأدب وقامت حضارة العلم... فلا نظن أن الإنسانية ستستعيد حضارة الأدب من جديد ».

وتحدث الشاعر هارون هاشم رشيد عن تجربته الشعرية فقال إن قصائده جميعاً هي وليدة مأساة الإنسان الفلسطيني في صموده أمام العدو الإسرائيلي وصراعه معه للحفاظ على كيانه الوطني والقومي. وتحدث الشاعر عن هجرة الشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨ وانفعاله أمام هذه المأساة الكبيرة وهو يسكن في قطاع غزة ويعاني لرؤية شعبه المهاجر. وقال الشاعر رشيد إن الملحمة الفلسطينية المتواصلة من عام ١٩٤٨ مروراً بالعدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ وهزيمة ١٩٦٧ وما تلاها من صراع لم يتوقف هي مادة شعره والطاقة المفجرة لقصائده.

* * *

عند إنتهاء أعمال الندوة وجد النقاد والشعراء أن بإمكانهم أن يتفقوا على تحديد نقاط عامة يمكن استنتاجها من الأبحاث التي قدمت في الندوة والمناقشات التي دارت حولها بالرغم من اختلاف وجهات النظر الذي برز عند بحث أكثر من قضية. ورأى المشاركون اصدار هذه النقاط الأساسية في بيان يطرح القضايا التي وصل المنتدون إلى اعتبارها قضايا أساسية تواجه حركة الشعر العربي المعاصر حتى تطرح أمام المثقفين العرب وتتيح المجال مجدداً لحوار مفتوح حول هذه القضايا الحيوية في الثقافة العربية المعاصرة.

## البيان

انعقدت في تونس - الحمامات - بين الرابع والثامن من أيار/مای ١٩٨١ بدعوة من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ندوة حول « قضايا الشعر العربي المعاصر » وهي بالموضوعات التي طرحتها للبحث والمناقشة وبالمستوى الذي وصلت إليه من حيث التنظيم والجدية، تعد في نظرنا أول ندوة تنظمها - مشكورة - منظمة عربية رسمية في هذا المجال. وقد رأى المشاركون في هذه الندوة إصدار هذا البيان على الرغم من اختلاف مواقفهم حول بعض القضايا المطروحة.

إن هذا البيان محاولة في تحديد بعض أهم القضايا المتصلة بالتجربة الشعرية المعاصرة. ونحن نأمل أن تكون الأبحاث والآراء والمناقشات التي طرحت في الندوة فاتحة مرحلة جديدة من البحث في هذه القضايا والحوار المتصل حولها.

التجديد في الشعر تجاوز خلاق للخبرات الشعرية السابقة، سواء من الناحية الجمالية أو الدلالية. على أن ذلك لا يعني القطيعة مع التراث بل استلهام العناصر الحية فيه.

ليس الاعلام أو التثقيف وظيفة مباشرة للشعر ومع ذلك، فالشعر ذو فاعلية جمالية ودلالية. فهو يحمل ببنيته رؤية دالة فعالة.

القصيدة العربية المعاصرة ليست قصيدة واحدة، بل هي قصائد متعددة. ونحن نرى التأكيد على حرية الابداع ونرفض تقييد الشاعر بنموذج واحد، سواء أكان هذا النموذج قديماً أو جديداً. إن هذه التعددية تساعد على أن تعطي الإبداع العربي الحديث بعده الإنساني والحضاري. وهي الدليل على حيوية شعرنا وثقافتنا.

نحن نؤمن بضرورة إيصال إبداعنا الشعري إلى الملتقى العربي. فالتجديد لا يعني الإبهام، فضلاً عن أنه لا يعني التسطيح.

الشاعر العربي عنصر فعال في حركة التحرير والنضال على المستويين القومي والإنساني وهذا ما يجعل فلسطين محور تجربته وإبداعه. وفلسطين ليست موضوعاً سياسياً فحسب بل هي وعي إنساني جديد وطاقة تفجير للإبداع والخلق، وما أجدر أن تكون فلسطين حية في وعي شعراء العالم أجمع.

حرية الشاعر الكاملة في التعبير والنشر ضمان لتحقيق دوره الأساسي في حياتنا الثقافية والاجتماعية والحضارية.

- التتمة على الصفحة ٤٨ -

# الحوار المعطّل

صلاح ستيتية

إنها مشكلة معقّدة غاية التعقيد هي مشكلة العلاقات، على الصعيد التصوّري، بين العالم العربي والعالم الغربيّ. مشكلة ليست حديثة العهد، حتى ولا قديمته. إنها تعود بشكل من الأشكال إلى المواجهة الأولى لنموذجين من الحضارة، أو لنموذجين من البشر. وفي هذا السياق، يلاحظ «ايف بونفوا»، فيما هو يدرس «أغنية رولان»، ان لا شيء في الظاهر يميّز الفارس المسيحي عن الفارس الموريتاني القديم اللذين يبدوان كلاهما وهما يتقاسمان نظام القيم، نفسه ومع ذلك لا يفهم أحدٌ أيّ خلل دقيق غير ملحوظ يشوّه المنظور ويلويه، بحيث أن الحركات نفسها والأعمال نفسها والكلمات نفسها، وفق ما يقوم بها أو ينطقها الفارسان اللذان تفصلهما حدود غير مرئية، ولكنها غير قابلة للعبور، تُحمَّل بمحتوى وبمعنى متعارضين كل التعارض فكأنّ هناك مُعاملاً متغيّراً، علامته + لأحدهما، وعلامته – للآخر. وهذا الذي كان صحيحاً في زمن «أغنية رولان»، وهذا الذي كان لا بدّ من ملاحظته كذلك في «الرمانسيرو» و«اللوسيديات»، لا يبدو اليوم – والمواقف الأساسية لم تكد تتغيّر – ان بالإمكان اعتباره أقلّ صحّة مما كان. وهذا هو جوهر حديثي الذي يريد أن يكون تقريراً لواقع أكثر منه تدليلاً.

ما سرّ عدم التفاهم هذا، وأكاد أقول عدم التواصل؟ إنه لا يعود لا إلى الموقع الجغرافي ولا إلى الوضع التاريخي لعالمين مشدودين إلى بعضهما، في السرّاء والضرّاء، منذ أربعة عشر قرناً. زواج فعليّ كان يُنتظر منه، على مرّ الأحداث والاتصالات، حتى ولو بفعل النتائج المتساندة للتعوّد والاستعمال، أكثر كثيراً من هذا التصلّب المزدوج الذي لم يستطع شيء في الحقيقة أن يؤثّر فيه، ومن عدم التنافذ المتبادل هذا الذي لم يستطع شيء أن يقضي عليه. صحيح أن هناك انبهاراً، في هذا الجانب أو ذاك، قوياً عند هذا تارة، وعند ذاك تارة أخرى – ولكنه انبهار تناقضيّ، أعمى. عمىً لا مفرّ منه، جزئياً، بالقدر الذي تتباعد فيه بذور حضارتين ونهاياتها في أحوال كثيرة ومشكلات أساسية، بالرغم من الجذع الابراهيمي المشترك والإرث اللاتيني الهليني المتقاسم. وبالقدر الذي تتباعد فيه كذلك طرق مقاربة الواقع وما فوق الواقع، وطبيعة القوى المجنّدة على الهدف، في الفكر وفي الإنسان. لقد لوحظ غالباً أن الغرب المعاصر هو المتحدّر مباشرة من العقلانية الاغريقية وطاقتها التحليلية القائمة على المَفصلة الدقيقة للقياس ومنطقيّاته المتوازية. وفي ترسانة الآلات المعقّدة أكثر فأكثر للمحاكمة العقلية بالصور، كانت هناك إمكانية السيطرة على الطبيعة وقوانينها، وعلى النظرية والآتها المدقّقة. أما العالم العربي المركّز نظرياً تركيزاً محكماً بارساء حضارته على الإلهي، فقد كان يحمل في ذاته خطر الشلل القادم. فهناك، من جهة، وعي تدريجيّ للكرة بتطبيق مجوَّدٍ أكثر فأكثر للوسائل المنطقية أو المحسوسة على غايات «واقعية» إلى ما لا حدود، ومن جهة أخرى، انفصال تدريجيّ عن «القليل من الحقيقة» الكونيّة، من أجل بلورةٍ أكثر حسماً في «الحقيقة الوحيدة» القائمة. وأنا لا أودّ الإلحاح على الظروف التاريخية والسياسية التي أدّت إلى إنتاج هذه المسيرة المتناقضة وسرّعتها. إن ذلك كان لا بدّ أن يفضي في القرن العشرين، بعد عدّة تحوّلات في حقول القوى عبر الأعوام الألف، إلى غربٍ منتصر من جهة، سيّد نفسه كما هو سيّد الكون، واثق من حقّه ومن واجب الآخرين نحوه، خالقٍ ومشكِّل، يرى كيف ينفتح أمامه، بكل الأخطار المرتبطة بأكبر تقدّم مدوّخ عرفه الجنس البشري، عهدُ ما سيُسمّى فيما بعد السيطرة التقنية والتكنولوجية. وأن يفضي، من جهة أخرى، إلى مجمّع عربي إسلامي أفقدته كفاءته التشويهاتُ المعنوية والسياسية المتلاحقة، وعمليات الضمّ والاستعمار، وأساليب الاذلال والاستلاب والاغتصاب، مع تعويض وحيد، في عملية إفقاد الشخصية التي أخضع لها والتي وافق عليها غالباً، هو اللجوء إلى العدالة الإلهية. وأضيف أن هناك، من جهة، الاستعلاء المتكبّر (ولكن أيضاً الفضول الثقافي الهائل) يلجأ إليه من اخترق أسرار الفضاء والزمن، ومن جهة أخرى، الوعي الذي جرّحته تجريحاً غير قابل للشفاء أعمالٌ مختلفة وُجّهت نحوه، فانطوى على نفسه حيناً، وتوتّر وثار أحياناً أخرى على تخلّيه الذاتي أمام عالم وتاريخ أصبحا غير مفهومين عنده، فأراد وقد أدرك أن سلام الله لم يعد يكفيه، أن يقتحم، ولو دفع أغلى ثمن من العنف، باب هذا التاريخ، وعتبة هذا العالم الممنوعة عنه.

تلك هي مواقع الانطلاق، مرسومة باختصار، لحوارٍ جديد، ولما يمكن تسميته المواجهة الجديدة بين الغرب والعالم العربي اليوم.

وعليّ هنا أن أقدم بسرعة هذا التوضيح التفصيلي الذي يمكن أن يبرّر جزئياً الجانب الضعيف لهذا الحوار الرديء. فالواقع انه من المهم القول، انه إذا كان ثمة عمى، كما ذكرت آنفاً، فهناك أيضاً انبهار كانت له نتائجه على شكل ما من التقريب بين العالمَيْن الروحيين والمعنويين. فمنذ القرن التاسع عشر، وعبْر من يُسمّون المستشرقين وقد أصبحوا اليوم المستعربين، قام الغرب، لأسباب مختلفة ومتناقضة لا مجال هنا لمناقشة بواعثها الأولى، بجهود كثيرة لمحاولة الوقوف على مختلف حقول الواقع العربي. فعلماء اللغة والاثنولوجيا، واخصائيو تاريخ الديانات، المؤرخون باختصار، وعلماء الاجتماع على اختلاف نظرياتهم، من غير أن نعدّ العملاء الدبلوماسيين وعملاء الاستخبارات والقائمين على السلطة العسكرية، تضافروا جميعاً على ساحتي المشرق والمغرب، ليتفهّموا، منذ أيام «فولني» وسواه، ويتيحوا التفهُّم للآخرين. ولا شك أن كتبهم، الموثّقة غالباً، قد أسهمت جوهرياً، حتى وإن اختلفت في الاستنتاج، أو بسبب ذلك، في إعادة اكتشاف العرب، وغالباً للمعنيّين أنفسهم. وإذا سمح لي أن اتخذ نفسي مثلاً، فأنا مدين - وأشهد بذلك من غير حرج - في وعيي كفرد عربي ومسلم متجذّر في إشكالية حقبةٍ ضائعة الاتجاه، مدين لأعمال ماسينيون الذي حضرته كمستمع في «معهد الدراسات العليا» بباريس، ولجاك بيرك الذي تربطني به الصداقة، ولهنري كوربان الذي التقيت به مرات. وأنا مدين بالكثير لآخرين سيكون مُضجراً ايراد اسمائهم جميعاً - من سيلفستر دوساسي، إلى لورانس، ومن رينوار إلى غرنبوم. بِمَ أنا مدينٌ لهم؟ بوجهات نظر، وبافكار، وباكتشافات موضوعية، وبتجميعات تركيبية، وبمقاربات مقارنة، وباشراقات صوفيّة. فعبر هذه الأعمال العالمة، وهذه البناءات الصابرة التي كان لا بدّ لي أحياناً من أن أغيّر فجأة إضاءتها حتى لا أضعها موضع المحاكمة بالقدر الذي كانت تبدو لي فيه ملطخة بإثم أصلي، تعلّمت أن أتطابق شيئاً فشيئاً مع ما كنت أعرفه جزءاً من نفسي، وان أعي نفسي تحت الأنوار المتشابكة للأطروحات والاطروحات المضادة الشارحة كتركيب حيّ لمجموع هذه المعلومات المتلقّاة ولذلك الذي كان يملي عليّ مباشرة تجربتي المعاشة. هل يَسَع مثقفاً، في العالم العربي اليوم، إذا لم يكن محبّاً للعرب كلياً، أن يتجنّب الوقوع في الصورة المركّبة التي يمدّها له المستعربون؟ إن هذا من قلة الاحتمال بحيث أنّ هؤلاء المستعربين أنفسهم هم الذين أعادوا، بقوة الأشياء، وضع العالم العربي في المنظور التاريخي والثقافي الذي يرسمه تحت أنظارنا التاريخُ العالمي الذي يتشكل والثقافة العالمية التي تزدهر. إن العرب، في انطوائهم على أنفسهم، قد فقدوا في أثناء الطريق، البوصلة والسُدسيّة اللتين كانتا تتيحان لهم أن يتوجّهوا في جغرافية العالم، ولا سيما الجغرافية الثقافية. لقد عمل أصدقاؤهم، أعداؤهم غالباً، على وضعهم في مكانهم الصحيح، وعلى إعادة وضعهم أحياناً «في مكانهم».

ولكن هذا كله - على كون نتائجه المرئية في صعيد التواصل نتائج جيّدة - ليس كافياً تماماً. ذلك أن التبادل لا يكون تبادلاً حين يعطي واحدٌ ويتلقى الآخر. فكما أن هناك، في الكون المعاصر، تدهوراً في شروط التبادل على الصعيد الاقتصادي، فهناك تدهور لشروط التبادل على الصعيد الثقافي لا تقل نتائجه سوءاً عن نتائج الأول، ولو كانت أقلَّ ظهوراً على المسرح. أنني أريد ألاّ نصل بالضرورة، في نموذج التبادل ذي الاتجاه الواحد الذي أتكلّم عنه، إلى معرفة أيّ من القطبين المبادلين يعطي واي منها يأخذ. هل أعطى ماسينيون للحلاّج أكثر مما أخذ منه؟ وهل أعطى لورانس لرفاقه من القبائل أكثر مما أخذ منهم؟ وهل أعطى بيرك لهذه المجتمعات التي كان يراها تتفكّك وتتجمَّع تحت عينيه؟ يبقى أن عقدة المشكلة لا تكمن هنا، وان العالم العربي والإسلامي إذا شعَّ على نحو استثنائيّ عَبْر القدَر - الشاهد لبعض الأفراد، فإن صورة العالم العربي التي تصوّرها هؤلاء المثقفون الكبار، والجامعيون العظام قد استعمرت، لصالحها أو لغير صالحها، معظم الطاقات المفكرة المتوزّعة في الحيّز العربي، و«فكّت جوقتها» بالمعنى التقنيّ الموسيقيّ للكلمة. فإذا اقتصرنا على ميدان الاستشراق الفرنسي وحده، فمن الغريب التفكير بأن معظم الايديولوجيين العرب اليوم الذين تثقفوا في فرنسا، بعد أن رأوا عالمهم طوال نصف قرن بعيني ماسينيون، لا يرون بعدُ منذ ثلاثين عاماً تقريباً عالم تجذّرهم إلاّ عبر نظرية (أو على الأصح) تنظيرات جاك بيرك. وبديهيّ أن هذا يشكّل مزايا - منها تعلّم نوعٍ من الدقّة والصرامة في استعمال الأفكار والأفعال - ولكنه لا يمضي من غير مخاطر، منها الخطر الحقيقي والحسّاس جداً الكامن في التسوية التوحيدية للنظْرة التي يمكن أن تذهب إلى حدّ استبدال هذه النظرة بالتجربة المعاشة حقيقة، مهما كانت غامضة وغير متخلّصة من تعقّدها الأصلي، وبتصليب جزئي أو كليّ للأشكال ولتفسيرها، مهما كانت مرونة المنهجية المستعملة ومهما كانت أمانتها للغرض الذي تنطبق عليه. إن هناك إجمالاً، بالنسبة للباحثين ذوي الأصل العربي، خطر تثاقف واضح، وان كان أدقّ ومن الدرجة الثانية.

إن التثاقف كلمة مفتاح في تدهور علاقات التبادل المشار إليه. ذلك أنه يماثل عملَ المستعربين من أجل مقاربة أوسع وأشدّ رهافة للكليّة العربية، عملٌ لدمج القيم الثقافية الفرنسية أو الانغلو - اميركية على يد طبقة من السكان المثقفين العرب، الطلاّب أو المتخصصين في جميع الفروع، القائمين على المراكز الطليعية في العالم العربي، والذين يشكلون هوائيّات ومحطّات اتصال للتيارات والايديولوجيات والتقنيات، والحضارات التي ثقفتهم. وهذا الدور المفروض بضرورات الزمن ودواعي العصرنة على جامعيين عرب منمذجين بالإصغاء إلى «الغرب»، هو كذلك الدور الذي يلعبه مثقفون ومتخصصون عرب تلقّوا علمهم في جامعات الدول الشرقية، وان كان دوراً أقل تأثيراً بسبب من عددهم المحدود. وينبغي أن أوضّح على الفور ان هذا لا يتمّ من غير تنافذ مع قيم الثقافة الأصلية التي غالباً ما تكون،

بفضل أهمية الوسط العائلي التقليدي، الثقافة القاعدية. وهذا لا يتمّ كذلك من غير تبادل قيم أو على الأقل من غير أن يكون ممكناً مثل هذا التبادل بين المراجع المنحازة للغرب لدى البعض والمراجع الماركسية لدى آخرين. أيكون هذا النموذج من التكافل خاصاً اليوم بالعالم العربي؟ بالطبع لا، ولكن بسبب من الوسط المحيط، وبسبب من تطبيق أحدث للأفكار التي ذكرت، وبسبب من الصعوبة الكامنة في أن تجد هذه الأفكار مكانها في الحركيات المعهودة للحضارة العربية الإسلامية، فإن ذلك التكافل يبقى أكثر مشقّة على التحقق، وتبقى العناصر التي تشكّله أكثر قدرة على استرداد استقلالها.

وهذا يعني أيضاً أن الثقافة في العالم العربي المعاصر لا تستطيع أن تكون بريئة. ذلك أن الثقافة أولاً ليست بريئة في ذاتها، واننا نعرف اليوم أفضل من قبل أنها تمتّ إلى نظام ينتهي بها الأمر فيه، إذا استولى عليها المسكون بهذا النظام، إلى أن تصبح، شاءت أم أبت، خادمته، حتى ولو لم يتمّ ذلك إلاّ بطبيعة إشعاعها في المكان الذي تجذّرت فيه على ذلك النحو. وإذا استطاعت هذه الثقافة، من جهة أخرى، أن تعني في لحظة معينة من التاريخ، قمعاً أو حطّاً لمجتمع إنسانيّ غريب على قيم تلك الثقافة التي استعمرته، فإن هذه الثقافة، مهما كان تطوّر السيرورة التاريخية، ستبقى في أعين أولئك الذين فُرضت عليهم مرة، مطبوعة بطابع الشك - غالباً بشكل ظالم وغير عقلاني. وينضاف إلى الشك التكوينيّ لكل ثقافة، هي بذاتها بنت إثم أصليّ لا مفرّ منه، هذا الشك الآخر. وهكذا يُموضَع المثقف العربي في موضع غير مريح بما فيه الكفاية. إما لأنه أمين ووفيّ لثقافته القديمة، فهو يرفض قيم الثقافة المجلوبة التي استطاع مع ذلك أن يرى آثارها في تطبيق دقيق جداً لهذه القيم على متطلبّات عالم حرّكه أشدّ التحريك الفعلُ الخلاّق لهذه الثقافة. وإما لأنه على العكس، تجنّد في وجه تسمر ثقافته الأصلية، فأصبح شريك هذه الثقافة الأخرى ونظامها من المعاني التي تثير حماسته، ولكنها مع ذلك تبدو له شديدة الخطورة. وهكذا يكون المثقف العربي، في أي منظور توضَّع فيه، مطبّعاً بالالتباس. إنه لن يستطيع أبداً أن يكون كليّاً في انسجام مع نفسه، وأبداً لن يكون مجرّداً من فكر مسبّق. تُرى، هل سيكون بحثه عن هويته، بسبب من ذلك، أشدّ تفاقماً وأكثر تمزّقاً وألماً؟ إن ذلك أقرب إلى الاحتمال لأن هذه الهوية المنفجرة، يجب عليه أن يعيد بناءها في الإلحاح المستعجل، الشخصي والاجتماعي، حين لا يبدو الأنفجار - اللامرئيّ والمرئيّ - إلاّ مؤجّلاً ومعلّقاً في أغلب الأحيان.

* * *

ولكن أعمق العلاقات بين الشعوب تمتّ إلى جانب التخيّل، أكثر مما تمتّ إلى جانب التصوّر، على أهمية هذا الأخير. أن تحبّ الآخر، هو أن تحبّه يتخيَّل، وأن تريد كذلك ان تكون متخيّلاً منه: إن طقوسيّة الإغراء كلّها تصدر عن حدس من هذه الطبيعة. فإذا سمح التصوُّر أو إذا منع الاقتراب، على صعيد ما، بانعكاس صور الذهن وبناه بعضها في بعض، أو على العكس بعدم تنافذ هذه الصور والبنى بعضها في بعض، فإن الحركة التي تعكس ثقافتين إحداهما في الأخرى تشبه شبهاً كافياً، على ما يبدو لي، حركة من يُنعش كائنين اثنين، ولو كان أحدهما، وهو الأضعف، مستغرقاً إلى حدّ ما ومُلتَهَماً بالأقوى. وفي هذه الحالة، أين هو الضعف، وأين هي القوة، أقصد الحقيقيّة؟ إن مَثَل اليونان والرومان ليس مثلاً معزولاً في التاريخ. والمعروف أن روما استولت بلا خجل على المتخيَّل اليوناني كلّه، استولت منه على الآلهة والبشر ممتزجين، وأن التمهية كانت من القوة بحيث أن الحضارتين، في منظور اليوم المطّرد، تبدوان حضارة واحدة. ولقد عرف العالم العربي، هو أيضاً، إلى نقطةٍ ما لم تُتجاوز، هذا النموذج من التنافذ الثقافي مع الحضارة الفارسية خاصة، ومع الحضارة البيزنطية أيضاً، على ما في ذلك من مفارقة: وأنا من جهتي مسحورٌ بالانتقال المستمرّ، من ثقافة إلى أخرى، للأشكال المزيّنة والمنمنمة التي تكمن خلفها، بشكل عجيب، في عيون من ينظر عمقاً، بلادُ ما بين النهرين والـ « سيتيا »، وفنّ الفيافي الذي تستمر امتداداته، بفضل الانتشار الإسلامي في الزمان والمكان، حتى أيامنا هذه وحتى حدود بعيدة من افريقيا السوداء. ولكن مثل هذه الانسرابات الجمالية ليست استثنائية في الحياة التطوّرية للأشكال.

وهناك أمثلة أخرى، منذ القرن الثامن، من هذه الزيجات الشكلية بين العالمين الإسلامي العربي والغرب. فالهندسة والتزيين، وفن الحدائق، وفن الحياة تشهد كلّها، عبر الأندلس وصقلية خاصة، على انعكاس أكثر العالمين تحضُّراً في الآخر. والموسيقى كذلك، وآلات القيثار والرباب وعود العرب، بالرغم من أن النبع الأساسي هنا كان بالتأكيد بيزنطانيا. على أن ما يتعلّق بمولد الحبّ الغزلي، الذي هو بدون شك أكثر إلهامات النفس الإنسانية تحضُّراً، فلا يبدو أن هناك، خارج بعض التأثير الأفلاطوني، مجالاً للتساؤل عن نبع آخر غير عربيّ لهذه الظاهرة، هذه الظاهرة التي كان تأثيرها على التشكّل النفسيّ والصوفي للغرب عظيماً.

والحال أن هذا الزواج بين العالمين لم يدم طويلاً. فالحقبة العصرية التي شهدت سيطرة المجموعة بسلاح الغرب، وإلى حدّ ما بقِيَمه، ستكون، على نحوٍ ما، حقبة الطلاق الأكبر بين العقليتين. ولن نرى بينهما إرساءً لذلك الجسر من التخيُّل الذي قلت إن أفضل ما في حضارة وفي روحها إنما يمرّ عبره. إن مما يثير العجب أن الصورة الوسيطة بين العالمين تبقّى معطّلة، والتبادل مشكوكاً فيه، متحفّظاً، قائماً على الصدفة. وفي الوقت الذي تمتزج فيه الأقدار بتأثير من الاستعمار، فإن المسافة بين الفرقاء تزداد سعة. إنه بالنسبة للبعض زمن الاحتقار، وهو للبعض الآخر زمن الذلّ، ولكنه ذلّ غير مجرّد، هو الآخر، من الاحتقار. ففي وجه الامبريالية المادية ووجه دين التقدّم، ترضّ المجموعة العربية، بمختلف تشكيلاتها، صفوفها وتلوذ بالقلعة المعنوية والخلقية التي تكوّنها لها وحولها تلك القيم التي تؤسّس

« الأمّة »، مجتمع دينيّ وجماعة فكرية يصونان أعضاءهما من كل تلوّث ليس، في نظر المسلم والعربي، إلاّ إفقاراً للمعنى الإلهي لصالح عبادة جديدة للامتلاك، امتلاك للهُنا وللآن، محروم من كل تدفُّق جديد في « الكائن »، وهو بالتالي مشوّه، ولا يحسب أيّ حساب لمستقبل ذي قيمة. لقد شاهد العرب الغربيين يشنّون عليهم الحرب، ثم يشنّونها على بعضهم بوسائل هائلة وألوان من التدمير بمستوى هذه الوسائل. لقد رأوا ذلك وانصرفوا عنه بنوع من اللامبالاة الواضحة المشوبة ببعض التقزّز: لقد كان الموت المؤلَّل على نوعٍ رفيع هو الامتياز الرديء للغربيين، أو على الأصحّ للأوروبيين بأشمل معاني العبارة. ومع الأسف، فتح هؤلاء مدرسةً في كل مكان من العالم، ولن يستطيع أحدٌ أن يزعم أن العرب، مهما كانوا، قد قاطعوا هذه المدرسة. إن أسواق التسليح في صحة جيّدة. والسلاح في كل مكان، وقدرته التدميرية تمارس بلا ضابط حيث يشاء، تؤرثها العواطف السياسية التي نعرف والمآسي السياسية والإنسانية التي نعرف، ومنها مآسي شعبٍ مُنتزع من أرضه ومحروم منها. فلْنُحيِّ هنا، عابرين، واحداً من أفضال الإشعاع الغربي على الأرض العربية!

ومع ذلك، فإن هذا الغرب قد بَهَر العرب، وانبهر بهم. ولكن ليس ثمة آثار أدبية تذكر، من ثمرات هذا الانبهار. هناك طبعاً في الجانبين آثار، سأعود إليها، ولكنها لا تبدو لي على مستوى الحدث التاريخي والإنساني الذي أخرجها للنور، ولا على مستوى المحتوى المطروح. فباستثناء عملين أو ثلاثة، تبقى نتيجة اللقاء ضعيفة بما فيه الكفاية، لا سيما إذا ذكرنا أنه لم يكن لقاء قصيراً، وانه امتدّ هنا وهناك على أكثر من قرن. وألاحظ أن هذا صحيح في ميدان الأدب وحده، وليس في ميادين أشكال أخرى من الإبداع الفنيّ. وقد تلقّى الرسم خاصة الشيء الكثير منذ القرن التاسع عشر من علاقته غير المنتظرة مع الشرق الإسلامي عامة والعالم العربي بصورة أخصّ. وإذا اقتصرنا على ميدان الإبداع في الرسم الفرنسي، وهو الأهم على كل حال في القرن التاسع عشر، فنحن نعرف - على هامش « التركيّات » والمشاهد المستوحاة من حملة بونابرت في مصر - الطبيعة العميقة والغنية لأحلام « أنغر » الشرقية التي غذّاها اكتشافه المذهول للمنمنمة الفارسية التي نستطيع التأكيد أنه ينقل منها إلى القماش غيبة السماكة، وتعريف الشكل بالخطّ، واللامبالاة المتعلقة بالمنظور، تلك المعالجة الباردة للون المسطّح. ولكن بحملة مصر نفسها كان لا بدّ أن تنتج، فيما وراء موضوعية رومانتيكية استشراقية امتد تأثيرها طويلاً، ولادة رومانتيكية للون عبر لوحات « بارون غرو » المشهورة « مصابو مانا بالطاعون ». ومن ذلك الحين، كان بامكان « دولاكروا » ان يأتي، ولوحته « نساء الجزائر » هي إحدى قمم الرسم في مختلف العصور. لقد استطاعت هذه اللوحة أن تتلقى وتحفظ بشكل عجيب السرّ والكآبة في الأشياء والنساء ذوات العيون الكبيرة المعتمة (نساء يهوديات، لا مسلمات، ولكن أيّ فرق كان قائماً في تلك الفترة؟) بين السجاجيد والوسائد ونراجيل الحريم. وقد رسم دولاكروا أيضاً كثيراً من الصور المراكشية الرائعة. واكتشف ماتيس ما جعل منه ماتيس العظيم، رسّام خطّ مائع ولون نقيّ في الجزائر. أما « كلي »، فهو حين يتأمّل تراكم الطوابق العجيب في مدينة عربية صغيرة، في هندستها شبه الموسيقية، وحين يتأمّل كذلك علامات السجّادة ورسومها، سيصبح هو نفسه بشكل أكثر حقيقة في « سيدي بوسعيد » بتونس. وكم كان التأثير الأحدث عهداً للخطّ العربي على رسّامين خطّاطين مثل « توبي » أو « كلين » أو « ماتيو »؟ هذا أمرٌ لا بدّ من تحديده. أما رسّامو العالم العربي، فقد وقعوا، ككثيرين من زملائهم في العالم، تحت تأثير « مدرسة باريس ». ولكن بعضهم، ولا سيما الشرقاوي في المغرب، بالغوا إلى حدّ أنهم لم يكونوا إلا لينقلوا أعمال هذه المدرسة. وأضيف أنه يحق لنا، هنا، أن نأخذ على مالرو، في كتابه « المتحف التخيُّلي »، أن يكون قد طمس، على جميع المستويات وفي جميع عهود التاريخ، الإسهام العربي والإسلامي في تطوير الأشكال. ولكن مالرو، بالرغم من الظواهر، لم يكن إلا غربيّاً لم يتخلَّص من تراثه الثقافي الضيّق، وهو من نسميّه اليوم « اوروبياً ممركزاً ».

وإذا كانت الصورة الفنية العربية والمضلّع المنجّم المشهور تشعّ مباشرة في وعي أوروبيّ اليوم، حتى ولو اقتصر ذلك على الجري المجنون لهذا الأخير خلف جميع أساطير الشمس - من اسبانيا الاندلسية إلى « الغرب »، البرتغالية ومن القيروان إلى مراكش، ومن القاهرة إلى الجزائر - إذا كانت هذه الصورة ما تزال تشعّ، كما أكّدت، عبر هنري ماتيس وبول كلي، فإن الصورة الموسيقية للعالم العربي بدأت تُلحظ هي أيضاً عبر الأبحاث الجديدة التي تثبت روائع « ربع الصوت ». ولكن الموسيقى الترديدية، وهي ظاهرة اميركية في البدء، قد اكتشفت هي أيضاً في آسيا والتيبت والساحة العربية، فضائل الأنشودة أو اللازمة الغنائية أو الرتابة، وهي استعارة لون من ألوان الخلود.

يبقى أنه ربما كانت القصيدة الحديثة في العالم العربي المعاصر هي الظاهرة الأكثر تجديداً. وهي بهذا تستحق وقفة خاصة. فالأعوام الثلاثون الأخيرة قد شكلت من وجهة النظر هذه ليس فقط تطوّراً هاماً في اللغة والبنى والموضوعات، بل ثورة حقيقية بلغ فيها العرب، الذين عهدوا مرةً اولى وأخيرة إلى الشعر بهمّ إدراجهم في « الكائن » - بلغوا عَبْر وفيما وراء جميع المآسي التي عاشتها عصريّتُهم الصعبة إقراراً جديداً وغنياً لكينونتهم اليوم في الإشعاع العالمي. إن هذه اللغة، هذا التوكيد الذي لا ينتهي لهويّتهم في إعادة إنتاج الذات التي كانت، بشكل فريد، الإسلام - هي ذي فجأة مُحالةٌ إلى الانهزام بسبب الاقتحام الداخلي والخارجي للقوى المعوّقة. المعوّقة، والخطرة. إن الشعر بطبيعته غريب على « التاريخ »، بالرغم من أنه يتقدّمه بطيرانه، ويبشّر به، وينظّم أحياناً إيقاعه، عند اللزوم، ويختمه أخيراً بخاتم ميتافيزيقي - أقول إن هذا الشعر من غير أن يكون متحالفاً مع التاريخ هو أشبه بغرفة سوداء ينكشف فيها هذا التاريخ لنفسه وللآخرين ويُشاهد كيف تخرج، شيئاً فشيئاً، من

حَوْض الحمض، صورتُه الآنية مُثْبَتَةَ لخلود موقت. إن هذا الدور الكاشف، في الظرف المضطرب الذي يجتازه العالم العربي اليوم، قد لعبته القصيدة على نحوٍ رائع، معبّرة من غير تزوير في الحساب، عن التجزئة والتمزيق، غير متراجعة أمام التشكيكات والإدانات، مضطلعة بإبطال القداسة والإنكارات، مقرّة التمزّق والإذلال، مسرعةً نحو استلابات لا مفرّ منها من أجل مواقف أكثر جذريّة، حتى ولو كان واقع الكينونة اللغوية ومحتوياتها الاجتماعية والسياسية يبدو وكأنه يفرُّ ويتفلّت وينقطع، أشبه بنموذج اتصال كان تطبيقه الشعري السابق - ولا يزال، لأن هذا التطبيق لم ينقطع قط - حافلاً بالعهر البلاغي. أن تعبّر القصيدة، في انكسار اللغة والوزن التقليديين، وفي تحطّم جميع العانيات ومعظم المعنيّات، أو أحياناً عَبْر تشويهها الدقيق، عن المأساة الجديدة للإنسان العربي في مأساوية المجتمع العربي المتجدّدة بلا انقطاع - هذا ما يجعل من القصيدة التي أحاول أن أصفها بارتباك تشكيلاً وصياغة كبرى يجدر بما تحفظه وتعلنه ان تسترعي انتباه جميع أولئك الذين يعتبرون القصيدة عبر العالم كلّه، اللغة الأقوى. وهكذا، فإن القصيدة العربية المعاصرة، المعتزّة بقوّتها، وبمجموع نواياها، وبالتكسيرات الكامنة فيها مفاجئات ذهنيّة وإشعاعات عاطفيّة، تستطيع، وأنا أراها تصنع نفسها وتستنجزذاتها، أن تنفتح من غير حياء مفرط ولا حذر في غير محلّه لتأثيرات القصائد الشقيقة الموازية لها التي ليست هي كذلك غريبةً على هذا الشكّ بالإنسان وبقدَره، هذا الشكّ الذي به القصيدة العربية الأحدث شكلاً تعبّر عن القلق، ساعيةً إلى الهويّة، ومحرومةً كما يبدو من موضوع سعيها، فمرتدّةً، كارتدادها إلى عنصرها الحارم، نحو أكثر تساؤلاتها إلحاحاً واستغراقاً. وأياً ما كانت أهمية التنافذ المطلوب مع ساحات الابداع الشعري المعاصر الأخرى، لا يمكن القول إن شعراً متجذّراً ومقتلع الجذور في وقت واحد، كشعر ادونيس مثلاً أو كشعر بدر شاكر السيّاب، يحسد الانجازات الموازية التي حققها امثال ت.س. اليوت أو سفيريس أو سان جون بيرس، إذا أردنا الاقتصار على ذكر الشعراء الذين اعتُبر شعرهم محيطاً إحاطة كافية لتجعله موجّهاً إلى ذلك الذي أحبّ أن اسميّه «القارىء الكوني» بالرغم من أنه نظريّ. ويوم يقرّر الغربيون - بعد تجاوز المأساة المشوّهة لأبناء اسماعيل وأبناء اسرائيل - أن ينظروا باتجاه العرب المطموسين اليوم طمساً متعمّداً على صعيد الابداعية، ولا سيما الشعرية، فلا بدّ أن تنعطف يومذاك جائزة كجائزة نوبل للآداب نحو باريس أو دمشق أو بغداد، على استحقاق أكيد. وأسارع فأضيف أن ذلك، والأمور على ما هي عليه الآن، لن يتحقق في وقت مبكر.

وتأثير اوروبا والغرب عامة على أشكال أخرى من الابداعية العربية المعاصرة يبدو لي أكثر إلحاحاً وأقلّ دلالة من إخصاب الغرب للنضج الشعري المتفجّر الذي كانت قرون طويلة من العقم النسبي قد هيّأت له أوفر العرب حظاً من التخيُّل والحساسية. إن الرواية والقصة القصيرة والمسرح هي، على ما يعرف الجميع، أصناف مستوردة. وهي مع ذلك ستجد مزدرعات تتجذّر فيها. ولكن من النادر، في نظر الهاوي المطلّع، ألاّ تخون الحبّة أصلها الخارجيّ المنشأ، في الرواية، وكذلك في القصة السينمائية التي هي إحدى التشكيلات الهامة في العصرية العربية. فالموضوعات والمواقف والشخصيات وتوجيه الحركة توجيهاً خاصاً وإضاءة الطبائع، كلّ ذلك يمكن ألا يكون مديناً بشيء لينبوع خارجي، ويمكن أن يكون مستمدّاً، على يد الروائي والكاتب المسرحي والمؤلف السينمائي، من الوسط الاجتماعي الذي يجعله في متناول ريشته أو حقل آلته التصويرية. والحق أن التقنية ستصبح في وقت واحد فنّ السرد والألف طريقة لعقد حكاية أو حلّ عقدتها. وهو فنّ خطوطيّ معظم الوقت، يمضي من نقطة ألف إلى نقطة ياء، متبعاً منطقاً ما للاحداث وألوان السلوك، على غرار ما فعله في القرن التاسع عشر أمثال غي دوموباسان أو زولا أو بوشكين أو تورغنيف، وأحدث منهم غوركي، وعلى غرار ما فعله، بعد ثورة ١٩١٧، مخترعو السينما الروسية السوفياتية الواقعية أو مبدعو السينما الواقعية الجديدة الايطالية. إن الرجل والمرأة ومشكلاتهما في قلب الصراعات التي تمزّقهما وتمزّق وسطهما الاجتماعي، والمصاعب العادية للحب والاندماج، وألوان سوء الفهم بين الأجيال، أو بين الأمس واليوم (أو غداً) في ضمير فردٍ واحد حيّرته التعدّدية غير المألوفة التي تتنازعه تناقضياً، ورسم صورة بدائية لإدانة سلطة سياسية ما (وهي صورة خائفة غالباً ما تلجأ إلى المداورات أو الرموز) - إن هذا كله هو، في مجمله، مروحة الموضوعات التي تتناولها مخيّلة روائية لا نستطيع أن نقول إنها خلاّقة جداً، أياً كان التعاطف مع هذا السعي لاكتشاف علاقات القوى في قلب المجتمع. بعيدون هم دوستويفسكي وهنري جيمس وبروست وجويس وكافكا وبورغيس. وكذلك الرواية - الملحمة - الحاوية كل شيء التي ولدت في مرافىء اميركا اللاتينية. ويُخيّل إليّ أن ذلك الفنّ اللاخطوطيّ في السرد والقصّ، هذا الفنّ اللولبي الذي تمّ مقاربته أحياناً بعملية ليّ للكتابة لا يُستبعد منها الدوار، والمركز المتذبذب دائماً للإنسان أو لحركة الجموع المغامرة، والعلاقات بين الفرد والفرد الملتبسة بشكل عجيب، حدس ذلك الالتباس الناشط للكائنات والأشياء في انعطافات هويّتها المهدّدة الحائرة، الواقعية - اللاواقعية، الموجَعَة أونتولوجياً - يخيّل إلي أن ذلك ما لم يستطع الروائي والمؤلف المسرحي والسينمائي العربي أن يسيطر عليه بعد.

والحال أن هذا، كما أرى، أمر مفارقٌ مفارقة تدعو إلى العجب. وأوضح فأقول إن من المعروف أن أحد الأسباب التي لم يستطع العرب من أجلها أن يخترعوا وحدهم الرواية أو المسرح أو الفن السينمائي، هو أن هذه الأنواع تفترض مسبّقاً ضرباً من الثقة الطبيعية والتلقائية في وجود الزمن كبُعدٍ من الأبعاد التي لا بدّ منها، وكمعنى من معاني الواقع، كاتجاه ومغزى. فمن مادّة الزمن تُصنع الشخصيات المتطوّرة في قصة ذات بداية ونهاية، كما يقال بحق. وعَبْر موشور الزمن تتبدّى تلك التموّجات

الجوّانيّة، أفعالاً وردود أفعال دقيقة، تشكّل لوحتها، في توازن العلاقات العاطفية الطارئة أو عدم توازنها، مشهداً نفسياً ذا عناصر متحرّكة بلا انقطاع. تلك الثقة في الزمن، وذلك الاستيلاء على المدّة، كما على مادّة بناء، كيف استطاع العرب، وأقصد بصورة خاصة العرب منذ الإسلام، أن يعوها بسذاجة؟ أولئك التخيّليون التجريديون، المنادون بلا هوادة بوحدانية الله، هؤلاء اللاواقعيون المسحورون بحقيقة «المطلق» وحدها، المتصوّرون مدّةً غير قابلة للاعتكار ولا يبدو أنها تتقدم في النقوش المعربسة إلاّ لترتد إلى نقطة انطلاقها وتُلاشي نفسها في نوع من اللازمنية لا وجه له، هؤلاء المؤمنون الذين كانوا يبنون مدناً مستديرة حول البؤرة المركزية للمسجد، أولئك المسكون بحياة شخصية لا تستمرّ إلا بأن تكون، على نحو ما، انعكاساً للألوهية التي لا تستطيع، على أي حال، أن يضيع في أي من انعكاسات نفسها - وألف ليلة وليلة، تلك الحكاية التي لا تنتهي ذات الشكل المعربس والتموّجات والتنوّعات على موضوع واحد، هي أيضاً لعبة انعكاسات وضربٌ من الإسقاط - أقول كيف استطاع أولئك الذين يردّون الآخر لنفسه، والنفس لنفسها، أن يغفلوا عن تكوّن إبداع ما، خارج الزمن المقدّس، يعطي اتجاهاً لما لا يملك إلاّ مركزاً، وواقعاً لما ليس إلاّ ظلاً، وأهميّة لما لا يصدر إلاّ عن مكان آخر، ومدّة لما هو، بالتعريف، مؤقت، غير ذي قوام؟ هذا الذي يشرح ويبرّر أن ليس في الإسلام فنّ مدنّس، يشرح أيضاً أن لا يكون ثمة سيكولوجية إسلامية، أي إيمان بتفريدية مفرطة للطبيعة البشرية تجعل لكل شخص أوالياته الداخلية الذاتية التي تشكّله، بمساعدة ظروف حياته، على نحوٍ يصبح معه شخصاً بين الأشخاص، مختلفاً عن الجميع وعن كلّ شخص، معزولاً عزلاً مأساوياً في وحدته التناقضيّة، خصباً لجميع الصراعات «الروائية»، ولجميع الأشتباكات والانفراطات المأساوية، في علاقته المشوّهة مع صنوف «الوحدات» الأخرى، حتى أن الشخصية، في الحكايات التقليدية للراوين العرب - الإسلاميين تتميّز بوضعها الاجتماعي ومهنتها أكثر من تميّزها بطبعها ومسلكها: فهناك الخليفة، والأمير، والقاضي، والإمام، والشرّير، والصعلوك الفقير، والشاعر، والمسافر السادر والبائع، وامرأة الحريم. كل واحد من هؤلاء يتميّز بنموذج من السلوك ليس خاصاً به، وإنما يبدو وكأنه يصدر عن وظيفة يمارسها في قلب الجماعة وتشهد له تلقائياً بها طريقته في الملبس، أو المسلك. وبمقدار ما لا تكون كل جدارة او انتماء تراتبيّ الا مستعارين، فيمكن القول إن الملبس في الابداع الروائي الإسلامي، يكفي للدلالة على صاحبه. وها هي ذي وجوه كثيرة في لعبة الشطرنج، وجوه رمزية تناور في إطار الحكاية، سواء أكانت قطعة من «ألف ليلة وليلة» أو من «مقامات» الحريري وبديع الزمان الهمذاني، أو حتى إحدى أساطير بيدبا التي استولى عليها الخيال العربي وتعرّف فيها ذاته. وجوه رمزية وكأنها قابلة للتبادل شبيهة بتلك التي نراها مرسومة بعذوبة في المنمنمات الفارسية أو التركية التي يشبه فيها كلّ شخص، إذا وضع جانباً بذخ اللباس، كل شخص آخر. وهكذا فإن الحيّز الإسلامي، شأنه في ذلك شأن الزمن الإسلامي، عنصر جامد تتحرك فيها فقط، في عيني من ينظر، تنويعات دقيقة شبيهة إجمالاً بتلك التسريعات أو التبطيئات الغنائية التي تجري على أطراف الموضوع. وشبيهة كذلك بتلك التنويعات التي تلمّع القصيدة بشكل آخر من غير أن تنتزع منها جمودها الطقوسي. هل تراني قلت إن أكثر الشخصيات أصالة التي خلقها الخيال الإسلامي هي شخصية الفقير أو «المعلماتي»، رجل الله الذي لا ينتمي، لأنه يرفض الانتماء، إلى أية فئة اجتماعية، وليس له لباس خاص به، بل هو يكتسي ثوباً مصنوعاً من ألف قطعة مخيطة مأخوذة من لباس هؤلاء واولئك إن شخصيته، بأسمالها المتنوعة الألوان، لا يريد أن يستمدّها إلاّ من اللامرئيّ الإلَهي. إنه كلّ شيء وكل واحد ولا أحد في الحقيقة. شخصية مزدوجة، ستصبح جداً لشخصية «لاكوميديا دو لارته» التي ستعيرها «جبّتها»، ولكن بدون حياكتها الميتافيزيقية، تلك الجبة المرتّقة التي ستصبح بدورها معطف «أرلوكان» الشهير.

إن جميع فنون الخيال سيمارسها هؤلاء العرب بسيطرة وبراعة: فنّ الشعارات الذي يمنح الجماعة امتيازاً في وجه الفرد، وفن السلالة الذي يُذوّب هذا الفرد نفسه في نسله، وفن السجّاد الذي ينتصر فيه الترميز والاتساق والذي يخلق حدائق ومصارعين للضوارى تجهلهم الطبيعة المطبّعة، وفن المسافر والجغرافيّ الذي يكشف عوارض وانتقالات إلى مساحة المُشابه. ولن يكون المسرح، إذا وُجد مسرح في أرض الإسلام، إلا مسرح خيالات وظلال.

من أجل هذا يحق لنا أن نعجب أن نرى الروائيين والمؤلفين المسرحيين والسينمائيين، إذ يكتشفون الزمن بتعريفه الأوروبي، يستخدمونه استخداماً مبتذلاً بما فيه الكفاية، استخداماً خطوطياً فحسب، في حين أن كل شيء في ميتافيزيقاهم وفلسفتهم وتقاليدهم يدعوهم إلى استخدام اونتولوجي له علّمنا كافكا خاصة أو بورجس، في حكاياتها الرمزية الرائعة، حضورة العجيب في قلب كل ما يحرّك الإنسان. ويمكن لبورجس، على الأخص، باطلاعه العربي الهائل الذي يشكّل قاعدة خياله الخلاّق، وكذلك بجذوره السامية، أن يكوّن نموذج الراوي العربي العصري الذي نحلم به.

ملاحظة أخرى في هذا الصدد. لقد قلت وأكرر أن ليس في تقاليد الحكاية العربية نزعة نفسيّة، وإذن، فلا نكاد نفهم أن يتخايل في افق مثل هذه الثقافة اكتشافٌ مرتبط بالتنقيب المشخصن للنفس ارتباطه بالتحليل النفسي. الا يقال بأن تصعيد قوى الحب والموت هو، في مفهوم يُلاشي كل قَدر شخصي، عاجز عن الظهور بوضوح، وهو بالتالي عاجز عن أن يكون موضوع مراقبة؟ ومع ذلك، فما أكثر الأمثلة التي تمنحنا إياها عن هذه الظاهرة الرائعة للتصعيد ضروبُ الحدس المشعّ لدى الصوفيين، في شفافية كاشفة وموحية! وأضيف أن كل صيغة صوفية تجعلني

أحلم: فتعبيراً عن نوع السرّ الذي يصدر عنه شخص مطهّر بقربه من الله، يضيف المتحدث بعد أن يسميه باسمه «حفظ الله سرّه»، قاصداً الإحالة الدقيقة والعظيمة التي تجعل من هذا الرجل القدسيّ وسيلةً ذات امتياز وحقل تجربة معاً، فاعلاً وهدفاً للعقل. وعلى ذلك، فمن الممكن أن يكون العرب والمسلمون، فيما وراء التسمريّة الأنتولوجية التي تشهد بها طبيعة نظرتهم إلى المجتمع البشري، قد اكتشفوا دروب تطهير النفس، وسبقوا إلى الإحساس بما سُمّي فيما بعد «سيكولوجية الأعماق» ذات السرّ المخيف بقدر ما هو مُشعّ. ولكن ربما لم يكن ذلك مني، بعدّ كل حساب، إلاّ تعمياً ينبغي ألاّ أفرط في الالحاح عليه.

أودّ أن أتوقف قليلاً عند الصورة الأكثر حضوراً في الرواية العربية المعاصرة في علاقتها مع الغرب. إن هذا الغرب، وأكرر ذلك، يسحر ويبهر، وفي الوقت نفسه يخيف. إنه مكان «الآخر» الممتاز، ميدان الغرابة المطلقة، نقطة الارتكاز لفخر لا حدود له لم يعرف العربي، مستعمَر الأمس والقابل للاستعمار اليوم أو غداً، إلاّ ظلّه البغيض في الخضوع والهوان. إن في وعي كلّ مستعمَر وكل مُذَلّ فراغاً ربما لا يستطيع أن يملأه إلاّ تطبيق تَسْووي للأمكنة والمبادىء والتصوّرات وحتى المذاقات، وهي كلّها التي صنعت وتصنع، على صعيد الخيال الجريح، قوّة المستعمِر. وللتخلّص منه، لا بدّ إذن مما يشبه الحجّ إلى ينابيع هذه القوة: مغنطسةٌ ليست جغرافية فحسب، بل لغوية وثقافية. من أجل هذا كان كثير من الروايات والقصص كالتي أذكرها تبتدىء وتستمر كأنها سيرٌ تدريجيّ. إن القضية هي أن يذهب المرء ليقيس نفسه مع الإله البعيد، على أرضه بالذات. وغالباً ما يكون اللقاء قاسياً، وغالباً ما تكون التجارب المطلوبة بشغف مخيّبة. وإذن، لم تكن إلا هذه، ليست إلا هذه – «أوروبتهم» التي جعلوا لنا منها عالماً برمته، وأوروبيّتهم التي جعلوا لنا منها وجبة طعام كاملة؟ تلك الحيوات المتشابكة والفارغة، وهذه التصرّفات العدوانية العابثة، وتلك الغراميات المسكينة الخالية من التكريس، وهذه الآلات المستعبدة الفارغة من الفرح، وذلك الفن المزعوم للحياة الذي ليس هو فنّاً للشيخوخة ولا للموت؟ بعد أن تنتهي دورة الخيبات وتنتهي المقارنة مع الصورة التي كانت قاسية، لا يبقى أمام الراوي، لأن القصة غالباً ما تروى بصيغة المتكلّم وتمتّ إلى السيرة الذاتية، إلاّ استعجال واحد: أن يعود إلى بلده ويستردّ مع قيم أهله التقليدية، المعادة الصياغة، هويّةً صلّبتها التجربة وجعلتها أقدر على الحرب. ذلك هو المغزى المختصر لرواية لسهيل ادريس أو أخرى للطيب صالح، أو لرواية باللغة الفرنسية، سلكت دروباً أخرى من الحنين، للمصري البير كوسى، وللبنانية – المصرية اندريه شديد أو الجزائري رشيد بو جدرة. إن بامكاننا القول، إذا بسّطناه قليلاً، ان ليس في اوروبا ولا الغرب، بلغة روائية أو أدبية، أيّ عربي سعيد. حتى أولئك الذين يختارون للتعبير لغة الآخر، فرنسية أو انكليزية، يشعرون أن عليهم، لكي يعنوا شيئاً في عيون الذين استعاروا لغتهم، وفي عيونهم هم بالذات، أن يعودوا، على نحو أو آخر، إلى أعمق الأساس في ذواتهم الذي هو غالباً الأكثر قدَماً، والأشدّ انطواءً حالماً على الكمون غير القابل للانتزاع من الأصل. قد لا يُحسّ جورج شحادة بالتجانس مع العالم العربي القادم منه، ومع ذلك، فهو يعيد غريزياً، ولو بمواربة سريالية غامضة، كتابة «ألف ليلة وليلة».

هذا النموذج نفسه من الصدمة النفسية سيقع فيه جبران خليل جبران في نيويورك، وأمين الريحاني في سان باولو، فيكتب الأول «النبي»، ويكتب الثاني «ملوك العرب». كما أن ميخائيل نعيمه، سيحلم وهو في موسكو، بقريته الصغيرة بكفيا.

ولكن هل الاوروبيون على الأقل هم سعداء في العالم العربي؟ أقصد الكلام طبعاً عن الكتّاب الذين اختاروا توجيه أحلامهم نحو العربية والإسلام وأعطوا أحياناً مصيرهم، جزئياً أو كليّاً، التزاماً عربياً. من المطلوب بلا ريب تسجيل بعض الظلال الفارقة بين الناثرين والشعراء الذين قصدوا، منذ منتصف القرن الماضي، باغراء من الرومانتيكية والاستعمار، وحتى عهود الاستقلال – قصدوا المشرق والمغرب ليتذوّقوا طعم القدم في اراضينا وأخلاقنا ويعيرونا رؤياهم الخاصة عن أشيائنا. وأقول هنا أيضاً، مبسّطاً كذلك بعض التبسيط، أنّ هناك بالأجمال أربعة نماذج من الرحّالة الأدبيين الأوروبيين في الأرض العربية: أولئك الذين يُعتبر هذا العالم في نظرهم مستودع أحلام، وأولئك الذين هو لهم مستودع عمل، وأولئك الذين هو عندهم مستودع ملاذ، وأخيراً أولئك الذين هو في نظرهم لا شيء.

بين الأولين، أصدقاء الأحلام المستيقظة، هناك جميع الرومانتيكيين، من «فولناي» إلى «ليدي ستانهوب»، ومن شاتوبريان إلى لامارتين وفلوبير، ومن جيرار دو نرفال إلى فرومنتان (الذي كان يبحث كذلك، بصفته رسّاماً، عن اللون) وإلى «باريس» (الذي كان يبحث كذلك، بصفته نائباً، عن الأخبار). فبالنسبة لهؤلاء جميعاً، وبالنسبة لنرفال الرقيق الموجع خاصة، كانت العودة إلى الشرق، أرض الأصول، حجّاً إلى ينابيع النوع، صعوداً جديداً ذا طبيعة تدريبية إلى الانبهار الآدميّ. ويروق لي أن أفكر كذلك أن انعطافة الدرب بأرثور رامبو نحو اليمن الجنوبي ونحو عدن لم تكن في حياة الشاعر حدثاً بلا عاقبة. فهناك من يؤكّد أنه حمل مدّة طويلة في عنقه قطعة ذهبية محفورة عليها العبارة الصوفية «هو هو».

أما بالنسبة للورنس، فقد كان العالم العربي جوهرياً أرض عمل وفعل، وقد أراد أن يقدّ هذا العالم على أشكال حلمه، وهو ما لا يزال العرب اليوم يتلقّون آثاره المفجعة. فإذا كان صحيحاً أنه ينبغي ألاّ يُترك للمثقفين أن يلعبوا بأعواد الثقاب، فأصحّ من ذلك أيضاً ألاّ يتركوا ليلعبوا بالحدود والعروش. وهذا الكتاب، الذي نصفه بحث نبويّ، ونصفه الآخر رواية، لا يعذرُ في رأيي شيئاً.

ملاذٌ هي أيضاً الأرض العربية. ولكنها ملاذٌ سامّة، بالنسبة

لـ « باريس » الذي يوحي في روايته « بستان على العاصي. » بأن هناك خطراً مميتاً لفارس مسيحي من الغرب أن يستسلم لتلك الملذّات. أما « جيد »، مؤلف « الأغذية الأرضية » و « الأغذية الجديدة »، فلم يكن فارساً مسيحياً: فقد استسلم بلذة، كلما استطاع، من جهة « بسكرا »، لألوان السحر التي نعرف. وقد وجد مونترلان هو أيضاً لذيذة في الأرض الأندلسية والأرض المغربية تلك المقاربة الإسلامية العربية للحدائق والأجسام، وأعلن أنه « لا تزال هناك جنّات ».

أما البير كامو، فقد ولد في الجزائر عهد احتلال فرنسا لها. وقد دافع عن قضايا كبيرة، ولا سيما في كفاحة آثار النازية، وهو كفاح مات فيه، تحت العَلَم الفرنسي، ألوف من العرب والبربر الجزائريين والمغاربة. وقد حصل على جائزة نوبل للآداب، وكتب رائعة صغيرة « الغريب » تجري حادثتها على شاطىء جزائري تحت شمس الجزائر القاسية. وكتب كتاباً هاماً « الطاعون » تجري حادثته في وهران المدينة الوفيرة السكان. وأحسب أني أتذكر أن هناك بُرنساً يظهر في أحد مشاهد « الغريب ». ولكن ليس في « الطاعون » بُرنس. لم يكن البير كامو قد رأى أن في الجزائر جزائريين..

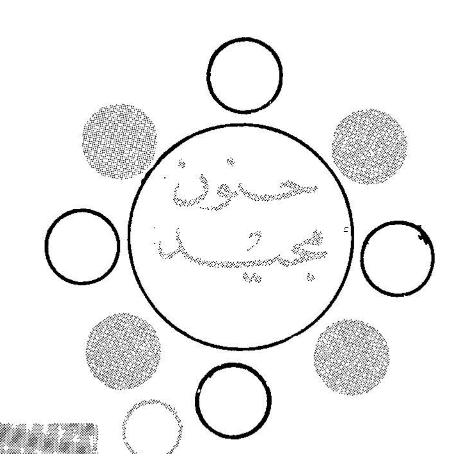
أما اليوم، فمن حسن الحظ أن هناك جزائريين في الجزائر، في ديارهم. ومن المؤسف أن هناك فلسطينيين ليسوا في ديارهم، في فلسطين. ومن المؤسف أن هناك لبنانيين ليسوا في ديارهم، في لبنان. وتلك هي، إلى حد بعيد، غلطة الأوروبيين، والغربيين. غلطة طمسهم للواقع المعاش. ورفضهم لعالم عربي اعتبروه ثانوياً مدة طويلة وتمنّوه أبداً تحت رحمتهم.

والحق أن هذا لم يعد الآن صحيحاً تماماً. والأمل معقود، في هذا الميدان، أن يُصنع شيء آخر مختلف عما صُنع صُنعاً سيئاً، لمدة طويلة.

أجل، اننا نتمنى أن يستطيع التخيّل الذي بفضله أقبل الإنسان على لقاء الناس في غيريّتهم، أن يستطيع الحدس، على الأقل، بفضل قدرة هذا اللقاء المعزوّة إلى سحر الكلمات - ونحن العرب رجال « الكلمة » - ان يبدّل الانقطاعات التي يعانيها الذهن والخَوَر الذي يشعر به القلب (★).

باريس

(★) النص المترجم لمشاركة الكاتب فى المؤتمر الدى عمد أخيراً فى البرتغال بدعوة من الاونسكو ووزارة الخارجية البرتغاليه حول « حوار الثقافة العربيه والثقافات الاوروبيه ».




# الأرض

تأبط عنق الحصان الذي لا يزال عرفه نافراً وقرّب أذنه من فمه وهمس: «لا تقلق، سنموت معاً».

انداحت إلى انفه رائحة الأرض في صفحة رأسه حين كان قبل قليل يتمرغ عليها فهمس مجدداً: «لا أحب رائحة قدر هذه».

وكما لو انه يعرف مأزقه، عاد الحصان الأدهم القائم في غمرة الشمس صافناً، مرسلاً بصره في المدى القريب.

عاف الرجل حصانه، كما لو أنه لم يغمره قبل قليل بعطف صميمي، تقدمه قليلاً ومدّ بصره، تحت ظلّ يده، نحو المدى البعيد. كان امتداد الأرض تحت أشعة الشمس الفضية شاسعاً يتلوى على ارتفاع وانخفاض يشمل أجزاء كثيرة من الأرض وكأنها تعاني، بصمت ثقيل، دفين، من آلام.

كل شيء يحيط في مدى السمع والبصر هادئ يحبل بالصمت، حتى الهواء ركد في قيعان الفضاء المترامي، وأصبح لا يدعب ذرة تراب. ولأن الأشياء تعيش الآن في وحدات منفصلة - هكـذا فكر - دون أن تكون يومـاً متداخلـة ومتضامنة: الماء في صميم التراب، والنبت ينبثق من قلب الأرض، والهواء ينفذ في الأشياء أو يعشش فيها، فإن الرجل تلبّس بصمت مطبق، موحش، له وطء الحديد البارد على الصدر. وخامر الرجل، لحظة، شك في وجوده، لكنه - كمن يغامر وهو على صورةٍ من العناد - أغدق نوعاً من اليقين على موقفه جعل قدميه تسحقان تحت ثقل متزايد الطبقة السبخة وتنغرسان فيها. ولحظة اكتشف أن طبقة الأرض تتهافت تحت قدميه كالهشيم، إمتعض وقال بصوت مجلجل مجنون: «سادرة، لا تتكشفين إلا عن سوء، ولكن والله لا مفر لك مني».

وحنى قامة مديدة كانت قبل ثوان تشخص كالرمح، وامتدت يده تلتهم ذرات التراب التي امتصت ماءها الشمس، وجعل يفركها بين أصابعه محدقاً بنهم فيها وهو يقول: «حبلى ولكنك تكذبين».

قلّب بصره في الأرجاء القريبة والبعيدة هنا وهناك، محاولاً الالتحام ولو شعورياً مع حركة تنبض بالحياة؛ طائر في الفضاء يخفق بجناح، حيوان يدب، إنسان يمتد ظله على الأرض، غير أنه لم يزدد إلا شعوراً بالوحدة فالتجأ إلى حصانه ثانية، وكان هذا قد برك على الأرض، وطوق عنقه بذراعه وغيّب رأسه بحزن فيه. كاد الوقت يمتد عليه وهو يهبط برأسه تحت مستوى رأس الحصان الساكن نحو الأرض، لولا أنه رفع، برفق، رأسه وحدق ملياً في عينيه اللامعتين، ودون أي شك في فقه كلامه قال: «أنت ذكي. تفهم أننا متشاركان لذلك فأنت حزين» وقبّل غرة الحصان.

كان الحصان يمتد، صابراً كريماً دون أن ينال منه، ولو ظاهرياً، عطش أو جوع. كان ساهماً لا يقتل الحزن نفسه إنما كان شجاعاً ليخفي عذاباته، وكان رغم آلامه مطمئناً لأنه لا يزال في كنف صاحبه، الأمر الذي جعل الرجل يهتز كلما زفر هذا أو حمحم. وبمزيد من الحنان الخاص، ذلك الحنان الذي يكون على وشك أن ينضب معينه لسبب من الأسباب التي قد تتعلق بحياة الإنسان، مرّر الرجل يده يُمسّد ظهر الحصان المثقل بهدوء تام، ودون أن يقوى على رفعها ناخ عليه مستمعاً لصوت أنفاسه الواطئة غير المنتظمة. وإذ عاد الصدى يملأ أذنيه، مرة أخرى كما حدث مرات من قبل:

«الأرض ميتة»

«اننا راحلون قبل أن يقتلنا الظمأ»

«عش على عنادك، أنت لوحدك، فقط».

شبّ واقفاً وقد نفرت أوتار رقبته وانفتل نحو الأرض قريباً من الشجرة التي مدّت اذرعاً مجردة تتضرع إلى السماء وجعل يحفر من جديد.

وبقوة تنادت فتجمّعت في الساعدين كان الحفر يغوص في بطن الأرض ولكن دون جدوى. مسح الرجل العرق الذي أغرق وجهه بطرف كوفيته الملقاة إلى جانب الحفرة ورفع بصره إلى السماء، امتد نحو أعلى نقطة فيها، وكانت صافية زرقاء ممتدة بعيدة المنال.

تناول «مسحاته» وبعزم أقوى، فيه غضب مرّ وعنيد، كان الحفر يتوالى والتراب الجاف يتناثر على الجانبين، يكاد يغطي قامته.

زفر الحصان زفرة جافة وحمحم دون صدى فارتعد الرجل ومدّ نحوه عنقه فالفاه يتململ راكداً دون أن يستطيع الوقوف.

تسلق بهوس حفرته حتى اقترب منه، وضع يده على عرفه ثم باليد الأخرى أنشأ يربت على ظهره. تململ الحصان ثانية ثم استعان بجهد ضعيف مخبوء فنهض على قوائم راجفة لا تكاد تحمل الجسد المعلق فوقها. حدق الرجل، بهيئة التأمل فيه وهدر: «بلا زاد أو شراب منذ ثلاثة أيام. كلانا على هذا،

ولكن من يصدّق أني أقوى منك » وبسط راحة يده اليمنى وطبطب على جنبه:

« هيا تحرك، لا زلت حياً، انفض عن نفسك غبار الكسل، هيا، هيا ».

ورفع الحصان قائمة مرتخية تقدمت إلى الأمام خطوة قصيرة ثم بعد خطوات وفي الخطوة الأخيرة، استدار. ووقف يحدق في عيني صاحبه بنظر فاتر يقول:

« كفّ عني ».

لم يرد هذا أن يفهم ما قاله الحصان فتقدم منه:

« أنت لا تفهم أكثر مني. أنت قوي بما فيه الكفاية. تحرك، ساحلب هذه العاهرة حتى آخر قطرة ماء. انها حبلى أنت لا تدري، ولعلك لا تفهم كثيراً ».

ولم يردّ الحصان بغير اطراقة ثقيلة هوت برأسه نحو الأرض التي لا تكاد تثبت قوائمه عليها، في حين لم ينقطع صوت الرجل يردد بوتيرة صوت بشري جماعي:

« لقد تركوا الأرض، كانوا يظنون أنها ميتة ولا رجاء فيها ولكن الأرض لا تموت. هم يعرفون ذلك ولكنهم جبناء، أنذال. كل شيء يموت إلاّ الأرض. أنت، أنا، الشجرة، نموت، لكن الأرض لا ».

استدار الحصان نصف استدارة ثم تحرك باتجاهٍ وهو يسمع:

« أنت ترى انك قوي. لقد أشرفت عليك يوم انزلقت من بطن أمك قبل سنوات ست، ما أن سقطت حتى نهضت واستويت. وكنت أقول هذا هو اختياري الوحيد، ومنذ أن نشأت حتى الآن لم أرك ضعيفاً بائساً مثل الآن. ما أشد حزني عليك، بل ما أشد سخطي، هل أنت تخذلني مثل أولئك الجبناء؟ ».

مع حركة الحصان هنا وهنا استعاد الرجل جزءاً من نشاطه مغذياً نفسه بأمل ظل يطاوح اليأس هادراً مدوياً لا يستكين ثانية حتى يهدر من جديد.

استدار نحو حفرته، أطل عليها يتأملها من خلال صورة عبر عنها بكلمات جافة برمة وقلقة:

« لا شك انك تشبهين قبراً »

قبل أن يلجها، وكانت مثل فم كبير أدرد جفّ اللعاب فيه.

غرز مسحاته بقوة في الوسط فغاصت في التراب الذي انثال إلى جانبٍ ثم تواصل الحفر.

كانت المسحاة لا تهبط إلا لترتفع دون أن يحس الرجل بالقروح التي عادت تتفتح على دم جديد بعد أن لامسها الشفاء في الليل. كان الألم لا يصل روحه وانما تجدد بالكفين القويتين بعدُ. وبما أن اليدين تعملان الآن فإن الالم تخدر لدرجة تسمح بالعمل لساعة قادمة أو ساعتين: « ثلاثة أيام من الحفر المتواصل وانتِ لا تستيقظين. جففتِ؟ هه؟ لا، لا، ستدرّين. يوماً واحداً آخر أو يومين وتدُرّين. ينزّ ضرعك مثلما ينز ضرع بقرة حلوب. أنا أعرفك جيداً. لن تكوني غزيرة مثلما ستكونين عليه بعد يومين، ولكنك قاسية كشأنك أبداً ».

وأثناء حفر لم تهن الأرض خلاله ولم يترطب لسان المسحاة مرة واحدة، وكان العرق يسيل من قمة الرجل نحو أسفله وينحدر نحو القاع، ارتفعت في صدر الرجل حمّى حقد مرّ فصعّد نظرة مجنونة نحو الشجرة الساكنة وصرخ بها:

« أنت يا أيتها البلهاء المتضرعة، الساكنة سكون الأموات، الماء يأتي من الأرض. اهتزي قليلاً، حركي جذورك علها تفتح باب الماء ».

ثم حين نفد صبره، وكانت الشجرة بلهاء حقاً ترفع أذرعاً خشبية نحو السماء، صعد نحوها وطوقها بذراعيه وجعل يهزها بعنف:

« أنتِ يا مَنْ كنتِ خضراء متمايلة تغنّين مع الطيور وترقصين مع الريح ولا تسكنين إلا عند الفجر، تموتين الآن؟ اتدركين ذلك أم أنك في خدر الموت؟ اراهن لو أن لك قدمين لكنت الآن مع أولئك الأنذال الغادرين، وإلا لما كنت صماء جرداء لا تُلجئين طيراً ».

ولم تكن الشجرة لتسمع ما يقول انما كانت لفرط جفافها تردد صدى الرجال والنساء والأطفال وهم يلغطون بلغط الرحيل وتصور له حالتهم التي لا تزال تهتز أمام عينيه:

« شهور ونحن ننتظر المطر. شهور حتى جفت الأرض ومات الزرع ونفق الحيوان »

« الآن نحن في حكم الموتى. لا حلّ لنا سوى الرحيل ».

« منذ عرفناك وأنت عنيد مثلما ثور ».

« لا تقف في طريقنا. زرعنا الأرض بالحفر ولم تنجب قطرة ماء ».

وحرر الرجل نفسه دون أن يرمي حصانه بنظرة ما، ذلك أنه ما أن يحس بخيبة من شيء حتى يفكر بأن الأشياء جميعاً تخونه، ولكنه ودون أن يستسلم، إنما كأنه اتخذ من ذلك دافعاً لمواصلة عمله، هبط مرة أخرى في حفرته وأمسك بمسحاته وطعن بلسانها الحاد عمقها.

في هذه الأثناء أحسّ أن هشاشة الأرض قد تحولت إلى شيء آخر، شيء كان يحسه عندما كانت الأرض حية قبل شهور، فسال خيط من اللعاب في فمه لا يدري من أين جاء لفمه الذي جف تماماً ولم يسعفه بقطرة ماء واحدة يبلّ بها راحتي يديه اللتين أكلهما رمح المسحاة. هتف عالياً:

« ها أنت تسمعين. بدأت تستيقظين. أنا أعرفك جيداً مثلما أعرف هذه الشجرة العابرة التي لم تمت مثلما لم أمت أنا أو الحصان ».

ورقى بصره إلى حصانه الذي كان قد نسيه فترة ما فزحف اليه رعبه السابق حين شاهد الحصان يترنح لا يقوى على الوقوف، غير أنه في غمرة فرحه وتصاعد أمله عاد فنسي حالة الحصان فأخذ يطعن بطن الأرض ويثقبها بحثاً عن عرق الماء الذي غاب.

والرجل وهو في فورة عمله الذي نسي من خلاله دماءه الجديدة التي سالت وتيبست على أصابعه وباطن يده، سمع سقطة

ثقيلة صمّاء، التفت على أثرها فشاهد حصانه مرمياً على جنبه ورأسه يفترش الأرض دون أن يقوى على تحريكه. كانت نظرة الحصان غائمة وحركة قوائمه واهنة واهية لا تكاد تعبّر إلا عن هامشيه مخدرة. هتف الرجل بحصانه من فوق رأسه الطريح: - «الآن أنت تخونني؟ في هذه اللحظة التي لا ريب في سعادتها؟ ساعة واحدة ويأتيك الماء».

ولما كان الحصان مخدراً وقد جثم على جسده ثقل كبير، فقد تقرفص الرجل أمامه وجعل يطوف بأصابعه على جسده الذي صار هزيلاً وخشناً أخيراً، وهمس:

«أنت تسمعني. ساعة واحدة ويأتيك الماء. ستعود عافيتك إليك. سأبحث لك عن طعام، ثم نقوم نزرع الأرض من جديد. سيعود إليها من عافها. ستزدهر مثلما كانت قبل سنين. أنت تسمعني أم أنت أصم الآن بحيث لا يرف لك حتى جفن؟».

واشتدّ رعب الرجل حين بدأ يسمع شخير الحصان وتدفق نَفَسِه على شكل دفعات متدفقة، واشتد رعبه أكثر حين لاح له أن الحصان هالك لا محالة وأن الموت يرفرف الآن بأجنحة خافقة سود. سحب يده عليه، توقفت عند مرتَفَع النفس ومنخفضه فانخرط بالبكاء. اهتز ببكاء جارف حاد عميق مثلما هو نهر ينهد بعد احتباس. وحقاً كان الرجل يشعر أن البكاء يصعد فيه من الأسفل حتى الأعلى، ويصعد به من حالة بالشعور بالألم إلى أخرى ثم يقذف به في حالة من الشعور بالخدر مثيل للخدر الذي يعقب التعب الشديد حين تكلّ الأعضاء.

وقبل أن يستغرقه مثل هذا الشعور ارتفع واقفاً وأسرع إلى مسحاته يمتشقها من باطن الحفرة دون أن يزيح بصره عن الحصان الذي بدا أنه في حالة عذاب.

كان الحصان الطريح هامد الرأس، يفتح بين آن وآن عينين ساهمتين ويحرك بوهن شديد قائمة أو قائمتين كأنه يحاول أن يدفع بها شبح الموت.

وحاول الحصان، بلا طائل، أن يرفع بصره نحو الرجل الذي ركزت قامته فوق رأسه فشعر الرجل أن عناداً عارماً يستفيق في صلبه يتحول إلى غضب حار لا يمكن كبحه:

«الخيبة أنت. الخيانة أنت. ولكن آه كم أنت حبيب وعزيز!» وتقلصت كفا الرجل على العمود الأملس الصلب، وقبل أن تنفذ قوتها فيه، ارتفعتا به للأعلى بحيث أصبح لسان المسحاة في مواجهة الرأس، وبدون أن يترك للحصان فرصة كافية لرفع بصرٍ خامل نحوه، ابتدره بالمسحاة على رأسه فغاص لسانها فيه، ففاض خيط فقير من الدم لوّن الغرة البيضاء. ومع الضربة النجلاء اهتز الحصان هزة واحدة انفق فيها كل ما في ذخيرته من احساس وهمد بسكون.

ودون أن يحتوي حصانه أو يجهش ببكاء جديد، عاد الرجل أدراجه، بسكون حزين، نحو حفرته يتلمس قاعها.

ها هو قد وصل إلى طبقة الطين، وإن عليه أن يواصل الحفر قليلاً لكي يتيح للماء أن يتسرب إلى الأعلى، ولكن ما بال قوته تهمد ويتسلل إليه خدر لذيذ؟ كان يريد أن يواصل عمله، لكن رائحة الأرض الجديدة ورطوبة الماء في الأعماق القصية تدعوه اليها وتجذبه نحوها بحيث أنه، وفي وعي منه، قرر أن يستزيد من هذه الرائحة العطرة المشربة برطوبة الماء. كان يريد أن يستزيد من ذلك كلما زحف الخدر الثقيل، ولم يكن قد شعر ولو مرة واحدة في حياته بثقل جسده بمثل هذه الصورة الغريبة.

كان جسده ينشدّ للأرض والخدر اللذيذ يكتسحه فيشل أعضاءه بل يجعل كل خلية فيه تغرق في سبات.

كان النوم، الموت ينحدر إليه من أعماق قصية مجهولة ويصعد نحوه ويحيطه من كل جوانبه، في وقت كانت فيه عروق الماء الرفيعة الدقيقة تشق طبقات الأرض، لامعة مثل خيوط الفضة وتصعد إليه.

**بغداد**

---

## تتمة هوامش الصفحة ٧٦

هرسرل - ترجمة تيسير شيخ الأرض - دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٨ ص ٣٢٨.

(١٨) «ديوان ملامح من الوجه الانبادوقليسي». دار الآداب - بيروت - سنة ٦٩. قصيدة مرثية إنسان الشمس القديمة.

(١٩) ديوان (كتاب الأرض والدم) قصيدة عن الحسن بن الهيثم، سلسلة ديوان الشعر العربي الحديث - بغداد وزارة الأعلام ١٩٧٢.

(٢٠) ديوان شهادة البكاء في زمن الضحك - دار العودة - بيروت ١٩٧٣.

(٢١) عن الحسن بن الهيثم - عذابات الأحجار. ديوان كتاب الأرض والدم.

(٢٢) تأملات ديكارتية ص ١٢٢.

(٢٣) شهادة البكاء في زمن الضحك.

(٢٤) شهادة البكاء في زمن الضحك.

(٢٥) أول الحلم آخر الحلم.

(٢٦) هيلدرلين وماهية الشعر ص ١٤٩.

(٢٧) نفس المصدر السابق ص ١٥٧.

# البحث عن غرناطة

## لمحمّد علي شمس الدين

تقديم وترجمة
الدكتور بيدرو مونتافيز

**نقلت نصّ البحث من الإسبانية إلى العربية: ناديا ظافر شعبان، ونشر هذا البحث مع القصيدة مترجمة في الإسبانية، في مجلة ALMENARA – Volume no 1 التي تصدر في مدريد. كما طبع في كراس خاص.**

يبدو لي أن محمد علي شمس الدين، هو الإسم الأكثر أهمية، والأكثر وعداً، في آخر ما كتب من الشعر اللبناني الحديث.

وأعتقد أن الديوان المدهش، العميق، والمقلق، الذي أنتقي منه القصيدة التي أترجمها: «قصائد مهرّبة إلى حبيبتي آسيا» – بيروت، دار الآداب ١٩٧٥، هو ديوانه الأول.

وهو يضمّ عناوين مؤرخة بين ١٩٧١ و١٩٧٤، رغم أنّ أكثر القصائد تعود إلى سنة ١٩٧٣.

منذ عدة سنوات، وأحد اهتماماتي الفنيّة – المهنية، (ومتعتي أيضاً) أن أقرأ الشعر العربي المعاصر.

وأنا أفعل ذلك، توصلتُ إلى أن أجمع عدداً لا يستهانُ به من القصائد التي تتناول أو تستدعي موضوعاً إسبانياً، كعنصر محرّك للعمل الوجداني.

والحقيقة أننا بحاجة إلى عرض بعض النماذج، وبمختلف الاتجاهات، التي يجب أن نقدمها للجمهور.

وأنا أحاول أيضاً أن أفصّل بشكلٍ مناسب، وأميّز ما تحويه هذه النماذج، وما يظهره كل شاعر على حدة، من ابتكار وقيمة، (مواجهةً) في مقابل ما ليس بذي قيمة، ولا يشكل سوى مادة نقل واستهلاك.

وهذا هو أول أعمال الأنثولوجية التي أقوم بها حول الموضوع. والحقيقة أنّ الأمثلة النموذجية في الاتجاهين، لا تنقصنا إطلاقاً.. ولعلي أكرّس نفسي، بعد فترة، لأقدم إلى الجمهور، عملاً أوليًّا من المختارات عن هذا الموضوع، بعد المحطات التي وقفت فيها، وبعد الاقتراب أكثر، من عملي الذي قمت به تدريجياً حتى اليوم.

حسناً: منذ اللحظة الأولى التي قرأت فيها «البحث عن غرناطة» لمحمد علي شمس الدين، شعرتُ بارتعاش غريب، أو بوخز، وأحسستُ أكيداً أني اكتشفتُ شاعراً أصيلاً.

شيء ما، فيه من المجازفة، مكثّف وصعب... سيّما وأنّ الأمر يتعلق بشاعر شاب، معرّض لكل الأشراك.

وشعرت أيضاً أنّ القصيدة تحمل حساسيات ورياحاً جديدة إلى الشعر العربي، وذلك رغم أنها، بطبيعة الحال، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركات ونزعات وأسماء سابقة، يتأتى أننا لا نستطيع أن نفصلها عنها.

وباختصار، فإنّ الأمر يتعلّق بمثال واضح، لما هو جوهري، بالنسبة إلى الشعر الحقيقي: إيقاع الاتصالية والتجديد.

* * *

في تعليق نقدي مختصر، ظهر مباشرة بعد نشر القصيدة في المجلة البيروتية (الآداب) – عدد أوكتوبر ١٩٧٣، نجح الشاعر المصري محمد إبراهيم أبو سنّة (رغم أنّ إنتاجه أكثر من إنتاج محمد علي شمس الدين)... نجح في تلمّس هذه السِمة المغامرة والمجازفة للقصيدة، التجريبية الاختبارية، والخلاّقة ثبوتاً.

شيء ما، يبعث على المجرّد المطلق، المتحد الجوهر، اللاصق بالشعر، في أثر شمس الدين.

وقلّة هم الشعراء الذين ينتصرون في مغامرة التخيّل، ويتجاوزون إطار ما هو عامّ وعادي، وهؤلاء يعرفون أن مغامرتهم مجازفة كبرى، ولكنهم يتقدّمون في طريقها.

والشعر العربي يحتاج حتماً إلى المخاطرة، إلى المحاولة، إلى التجديد، إلى الابتعاد عن التكرار، إلى هؤلاء التجريبيين المبتعدين في ملاحقة الكشف الحديث.

وهذه القصيدة مليئة بالشعر الجيّد، وبالإشارات المشحونة بالمعاني، والرغبة القادرة على نحت شكل خاص، ولغة خاصة، لأن الشاعر يُلحّ على أن يمتلك عالماً خاصاً.

في الواقع، إن كل ذلك يطعّم ويبلّل الشعر البكر لشمس الدين، وكل ذلك يفيد في بدء التفهّم لعمقه، ولغزه، لوضوحه وظله، شعر ممهور بقدرة تصوّر مدهشة، وغنية جداً، شجاعة، جسورة في استعمالها للسوانح.

إضافة إلى قدرة مدهشة أيضاً على الإيحاء والاستبطان (استيحاء التراث)، على الانشطار، على الغموض، واختلاط (ضبابية) التصاميم على رسم المنظور الفني، والتقاط أبعاد اللحظات:

شعر جنسي، في ذاتِ شهوانيةٍ كثيفة وحرة.

شعر سياسي، ولكن بوضعٍ خاص، بتفجر ونغم، ولهجة لا علاقة لها بكل المناشير المنحرفة التي يبدو أنّ علينا احتمالها دائماً...

ولا يمكن أن يكون إلا كذلك: شعر وجودي بقوة، يغوص في الأساطير، مليء بالرموز والإشارات.

شعر علينا أن نقترب منه تدريجياً، بعد الصدمة التي يولّدها لدى قراءته للمرة الأولى، ونحن نحاول أن نفكّ رمز الغاية الصحيحة من موادّه الأساسية التي يلجأ إليها.

في دراسة حديثة، كان محمد عيتاني قد أظهر أحد هذه

الأساليب للاقتراب من شعر محمد علي، مستقصياً دعامتين من الدعائم الأساسية لقصائده: الريح والطفل.

في ما قلناه حتى الآن، ما يكشف على الوجه الأكمل، في القصيدة الغرناطية التي نترجمها، أنّ هذه القصيدة بعيدة جداً، ولحسن الحظ، عن التقليد الأجوف للحمرائيين (وللقصائد الحمرائية): (تقليد الأندلسيين في كل ما يتصل بالحمراء وغرناطة).

بإمكاننا أن نؤكّد أنّ قصيدة (البحث عن غرناطة) لشمس الدين، هي (شعر غرناطي) إلى حدّ بعيد، لأنه يفترض (قراءة داخلية) «وإضاءة نقدية باطنية» كما يؤكّد محمد عيتاني.

ولا بُدّ، في النهاية، من تنبيه أخير، وهو أنه، حالياً، ثمة أمور عديدة لا يمكن أن تعكسها الترجمة الإسبانية للنص العربي. وذلك بسبب إطار التحديد اللغوي الذي تتحرك ضمنه كل لغة.

فاللغة العربية، يمكن أن نميّز فيها على الوجه الأكمل، بين «أنتِ» المؤنّث، و«أنتَ» المذكر... لأنها تمتلك أشكالاً خاصة لكلٍ من عناصر الخطاب أو النداء أو الالتجاء (التوجّه).

في معظم المناسبات، يتأتّى صعباً، وبشكل حتمي، أن نعكس بشكل مناسب، هذه التفرقة في لغتنا الإسبانية.

والترجمة معرّضة لخطر أن تتحوّل إلى شيء مبهم وملتبس، مختلف ولا يُحتمل.

ولذلك، لم أجد مخرجاً غير أن أستعمل أحياناً الحرف الماجسكول (وذلك أمر اعتقدته صادماً بيننا) للتمييز بين المذكّر والمؤنث، بحيث أنّ ذلك يمكن أن يعكس قرباً من المعنى، رغم بقائه بعيداً على الجوهر.

ومع ذلك، أشك أيضاً في أنّ بعض هذه المعاني القريبة لن تكون في نهاية الأمر كثيرة البعد، في إطار القصيدة، ومشاعرها.

وإن أحد هذه العناصر الأساسية المؤلفة للقصيدة، هو بالضبط، الحس، الأرق، والنَفَس الأنثوي... وهو يصل عبر أغنية مختلفة لإيحاء وتذكّر.. لتجاذب ووجود.

بين هذه العناصر جميعاً، غرناطة هي التي نلتقيها، في البحث عن الوقت الضائع، الذي يحاول الشاعر أن يسترجعه ويعيشه، مأساوياً، رائياً، وفي غاية الجمال.

القصيدة

سَعفُ النخيلِ
يرنّ في أجراسه (بَرَدى)
ويشربه الخليجُ
يدقّ نافذةً بذاكرتي
ويفتح ثُغرةً في الرأس
توصلني
فيفجؤني النعاسُ.
لغتي مدمّرةٌ
وأعلم أنني لا مُلْكَ لي:
ما زلتُ أقرأ طالع الأبراجِ
أقذف نجمةً كالنردِ
فوق رمالك الملكيّة الصفراء.
ثُمّ أعيدها
وتدور بي قدماكِ
تسقط مثل برج الملءِ
قُبّة نهدكِ النبويّ
(لا أبكي)
وأسقط حين تبتدئين
فابتدئي
من خلف نافذتين للغرباء
مُثْقلةً بماء النطفة الأولى
مكثّفةً بسحر زمانكِ المفقود
في غرناطة الجَسَد.
★ لا تلتقي في البحر
غير أصابع الأطفال
أجنحة يعبئها الخليج
وتنزلين في مرآته الزرْقاء
تنكشف الخديعة لي:
– كلاب البحر والقرصان –
تنشطرين في الزَبَدِ
★ قَدَمي بوجه الملءِ
ترسم ظلَّ آلهةٍ
مشرِدّة على الشطآنِ
أرصفُها كآنيةٍ على قدميكِ
ثم أبيدها
وأبيد ذاكرتي
وذاكرة النخيلِ
أقول إني آخر الموتى
ووجهُكِ أوّلُ
★ لا مُلكَ لي....
تنمو سماؤكِ:
نصفُها كالموجِ
يصلح للرحيلِ
ونصفها كالطفلِ
يصلح للعبادةِ
دائماً
تنمو سماؤكِ:
أضمحلُّ
وتكبرين....
كل الطيور تموت واقفةً
ويعبرها غزال الوقتِ
أنتِ غزالة تعدو وتوصلني
فيفجؤني النعاس...
وبكيتُ....:
إن الريح تغفر لي.

# الدُّمية

## ليث الصّندوق

نبدأُ رحلتنا من قلبِ القاعة
حيثُ «الأحمرُ» يرتشفُ الألوان

★ ★ ★

الألوان توزّع حلوى الضوء
وهناك يدٌ تتحرّك تحتَ المعطف
وخيوطٌ راعشةٌ
تتدلّى من سقفِ الغرفه

★ ★ ★

قالت لي الدميةُ: انقذني، انقذني
امسكْ كفي
وتحسسْ موضعَ إقدامي
قالت: لا تترك بيتي
فأنا منذ اليوم حببتك
أحلمُ أن ألقاك غداً
أن أكسرَ أشجارك حتى تيبس بذرتها
ثمّ أوزّع غيثي فوقَ رمالك
قالت: عدْ فأنا لا أكره غير البعد
وأنا أعشقُ كلَّ عرائسنا
كل أنينِ الضوءِ الساطع
فامسك كفيَّ، وحررني من خيطي
من بردِ القاعات
من صمت العلب الورقيه
خذني تحتَ جناحيكَ، وغلغلْ في عاجي
فأكون لأتعابك حضنَ حبيب
لا أغفلُ ساعاتِ الرغبه

★ ★ ★

قالت: عدني
فأنا ايبس في ليل الغرف الظلماء
اسقطُ قبلَ نزولي

لم اتذوّق في الغابات رحيقَ الكذبِ
لم اتعوّدْ في المصنع تفريغ دمٍ من قلب
تحطيمَ الابدان على سندان المسرح
لّموني من كل شتاتٍ
عاثوا بترابي، واغالوا الفعلا
وأنا لم اتعوّدْ رجفة كفٍ محمومه

★ ★ ★

قالت: ضمَّ اليكَ ذراعي
حوّلني في بلل الحبِّ إلى قلبٍ، وشفه
مرّغني بوحولكَ
حتى يخفق شيء تحت لحائي.
في أعماقي موتُ الخشب الأسود
قضبان العاج المفطوره.
النقّادُ امتصّوا ناري
النقّاد ابتعدوا حين اقتربوا من مسرحنا
حاموا حولي
واحاطوني بجليد
صفّوا احرفهم في جوفي...
ثم بصقت
كانوا ينتعلون الأحذية الصخرية
فإذا ابتدأوا الزحفَ
تراهم في مبتدأ الدربِ حفاة
النقّاد اتوني،
ولذلك ودّعت حياتي
اغمضت العينين.ولم ابرح ابراج القبر
وكذلك كانَ المخرج، والمنتج
يفترشون بساطي
وينامون إلى آخر ساعات العرض
ولهم في كل سياجٍ لصٌّ، ورقيب

★ ★ ★

كانوا اسمن من خنزير
قبراً مفتوحاً
في الركنِ لهم ضوءٌ
ونثارُ كؤوسٍ في ألحانه
في السقفِ لهم حبلٌ
وستارات فوقَ المسرح
الكذّابون يحيطون المسرح بالاهات
ولهم كفٌ
تتصرّف بالعملةِ والأوقات

★ ★ ★

قالت لي الدميةُ: لا تنسَ ثيابي
لا تنسَ مواضيعي، والأدوار
هذا البردُ رفيقُ الموتى
وأنا آمل أن اتفرّغَ للأقدار البشريه
لا تسألني،
ادركتُ خفايا النقّاد
صنّاعُ تماثيل
ومدافيءُ في فصلِ الحَرِّ
النقّادُ، واعرفُ كم ضاقوا بالعرض
لكن ما يمسكهم بالفنِّ جيوبُ خاوية

★ ★ ★

إني اغفو طوعَ نعاس الغير
أركض حينَ يملُّ الزاحف
أنتَ تراني
وأنا أُسقطُ ضوئي في عينيك
استنجدُ بالكفِّ، فتأخذني بالأمرِ الواقع
ترمقني العينُ -
فاخجل من حركاتي

★ ★ ★

الدمية قالت: ضاقَ المسرح
شاعَ الداءُ، فمن يركض نحو الأبواب؟
الصحفُ اشتعلتْ
واستمتعنا بأمان النيران
الصحفيون اغاظونا
فتردد في المسرح صوت الرعد
أأنا الدميةُ؟
أم هذي الرمم الثلجيّة؟
طيني أنقى من صوت الغارق
المسرح والناس عدوّان - صديقان

★ ★ ★

الدمية ملّتْ حركاتِ الظلّ
ملّت اصداءَ مغنيها
ومعيدي الإخراج
ضاقتْ بالسرداب المعتمِ -
باللون الصارخِ
واللون الباهت
ولكثرةِ ما حزنتْ، ادمنتِ الأوهام
وافاضت بكلامٍ يجهلُهُ الروّاد
طارتْ في أركان الغرفة مثلَ فراشه
قالتْ: انقذني
كنتُ احبُّ
وكنتُ اضيعُ
وكنتُ المبعدة المنتهكة
حتّام أنا اتقمّص ادوارَ الصب؟
أُسامُ، ولا يُنقذني حبّ
صرتُ كجسمٍ لا ينبض إلا ليموت
الحبُّ يعلّمني
ويمسُّ ملاقيطي
انقذني...
انقذني...
انقذني...

★ ★ ★

كان الضوءُ يوسّعُ في القاعةِ اركاناً
ينفخُ بينَ كراسيه، فنسمع اصوات طبول
ايقاعاً سحرياً
وسحابات دخان
قلتُ: لو انَّ الأشياءَ تكون كما تهوى
من سيعيد الروح إذن لركام الفحمِ؟
للجبنةِ..؟
والتفّاحة..؟

★ ★ ★

من سيخلّص هذا الحائطَ من اسرِ بلاطاته
من حمِ الدخّانِ
ودود الاسِّ
من يجعل من هذي الأصواتِ ينابيعاً... وشعوباً؟
من يجعل من كلّ دُمى المسرح عشاقاً؟
أو شعراءَ...؟
أو نقّاداً...؟
من يجعل من رأسي نافذةً لا تنفذ عبرَ ستارتها الأحلام؟

بغداد

روايات الحرب اللبنانية

# «قلعة الأسطة»

سمر روحي الفيصل

تحاول رواية «قلعة الأسطة»[1] لليلى عسيران تقديم وجهة نظر وطنية لبنانية في قضية الحرب الأهلية. وهي بذلك تعالج نقطة لم تلتفت إليها روايات الحرب اللبنانية السابقة، ما عدا قمر كيلاني في رواية «بستان الكرز»[2]، على ما بين الروايتين من تفاوت في معالجة موضوع الانتماء إلى لبنان. نحن هنا أمام انتماء رومنتي[3] للبنان في وجهه الوطني، وتعاطف مع الفلسطينيين، ودغدغة لينة للمسؤولين اللبنانيين عن الحرب واستمرار ويلاتها. والواضح أن الرواية تترجح بين هذا كله، فتضرب على أوتار عديدة، ولكنها تخفق في عزف نغمها الخاص المميز.

أما الجانب اللبناني الأصيل البريء، الذي لا يرى نفسه طرفاً في الحرب، فيجسّده منزل قديم الأبيض في حيّ القلعة «على حافة منحدر مقابل لمخيم جسر الباشا»[4]. إنه منزل تسكنه أسرة لبنانية برجوازية متعاطفة مع الفلسطينيين منذ نكسة حزيران. فقد ذهبت مريم - ربة المنزل - إلى غور الأردن، ووقفت «تطل على الأغوار، وهناك سمعت الصوت الدافىء، عاشت مع صاحب الحطة وحامل الهوية، ورأت كيف يرمي روحه غطاء حنان على أرضه المحتلة باتجاه النهر. وهناك استراحت من الحيرة ومن الرفض، استراحت من رفضها للسلاطين، ورفضها للزيف، ورفضها لوطن الحضارات المتعددة، وهناك وجدت إنسان الأرض قبل أن تجد في بيروت وطن الإنسان»[5]. ولا يختلف أمر تعاطف الأسرة مع الفلسطينيّن بعد نشوب الحرب. فمريم محترمة جداً من قبل «أدهم» المسؤول الفلسطيني، هادئة، صبور، تواسي الآخرين وتمتص نقمتهم، وتوزع حاجاتها عليهم، وتعاونهم في توزيع المؤن، وتواسي جرحاهم في مستشفى تل الزعتر، وتترك باب منزلها مفتوحاً لهم على الدوام.

لقد استبعدت المؤلفة رب الأسرة من الرواية وجعلته عاجزاً عن الانضمام إلى أسرته، ولكنها استبقت مريم وابنها، والأسطة الخادم السوداني، وملكة الخادم، والمرافق «أبو سمير»، والسائق «محمد» وتركت لهؤلاء جميعاً فرصة الدوران في فلك مريم. فهم خدم طيّعون لها، وهي عطوف شفوق تارة بهم. أما الابن ففي طور النمو والاكتمال، تخاف أمه عليه ولكنها تضطر للانصياع له في بعض الأحايين.

إن منزل مريم لا يقع في المنطقة الفاصلة بين المتحاربين وحسب، بل هو رمز لصمود اللبنانيين الشرفاء من أمثال مريم. فهي بورجوازية ولكنها بريئة مما يجري، متعاطفة مع الفلسطينيين. وخدمها الفقراء مخلصون لهذا المنزل وصاحبته، حتى أن حياتهم تنتهي فيه دون أن يقبلوا الخروج منه، على الرغم من أن صاحبته قد غادرته والتحقت بأهلها في بيروت الأخرى، بيروت المدانة طوال الرواية، بيروت التي تقول مريم إن الحرب «لم تبدل المسافة بيننا وبين مسؤولينا، ربما لأنهم في مواقعهم لا يعانون مثلما نعاني، ربما لأنهم لم يقتربوا من أوجاع الأرض ولم يجرحوا بمآسيها»[6]. هذا البيت اللبناني الصامد يقدره الفلسطينيون، ويتراكضون لتحذيره من الخطر، أو لتقديم المعونة له، أو لإقامة صلات أسرية مع سكانه. لقد راح المنزل يتهدم جزءاً إثر جزء، مشيراً بذلك إلى لبنان الكبير الذي شرع يتآكل بتأثير الحرب. وهو ما يزال على عهده مخلصاً للجانب الفلسطيني. ولا بد من القول إن الرواية تحرص طوال صفحاتها على التجول في أركان هذا المنزل وأشيائه، وعلى وصف صلة سكانه به، وبخاصة مريم التي كانت قادرة على النجاة بنفسها وبابنها، ولكنها لم تتخل عن بيتها على الرغم من أنها تتعذب «بين خيارين، إما الصمود في بيتها ومشاركة حيها في ويلات

(١) دار النهار للنشر - بيروت ١٩٧٩.

(٢) اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٨. ولتفصيل الحديث عن هذه الرواية انظر: ملامح في الرواية السورية - سمر روحي الفيصل - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٩.

(٣) يؤثر المرء كتابة «رومنتي» على هذه الصورة دون الصورتين الأخريين: رومانسي - رومانتي.

(٤) قلعة الأسطة - ص ١٦.

(٥) نفسه - ص ١٠.

(٦) نفسه - ص ٥٨.

الحرب، أو التمتع بامتيازاتها الخاصة في المنطقة الأخرى من بيروت، بين أهلها وذويها ومعارفها »[٧].

ويبدو الانتماء إلى لبنان في وجهه الوطني الأصيل واضحاً من الجهة الخاصة بمنزل مريم. فهذا المنزل يدين ممارسات المسؤولين أبناء الأسر الكبيرة المتنفذة التي وجّهت الحرب لصالحها على الرغم من أن أسرة مريم واحدة منها. وفي المقابل يقف سكان المنزل إلى جانب الفلسطينيين بعواطفهم وبمشاركاتهم العامة، ولكنهم- قبل أي شيء آخر- ينتمون إلى أنفسهم. فمريم تتحسس أجزاء منزلها، وتحزن لما يصيبه، وتألم للدمار الذي لحقه، ومن خلال ذلك تعي أن لصمودها معنى المقاومة، وأن انتظارها في المنزل له نكهة خاصة وتعبير قوي « وبالرغم من أن القتال كان يعم الجمهورية الآخذة بالتفكك كان لدينا يقين قاطع أن صمودنا وحده هو القادر على فك طلاسم الحرب وانتهائها على جميع الجبهات »[٨]، وفي تلك المرحلة « بدأت السيدة مريم تحكي للأسطة عن البيت وكأنها تصف إنساناً »[٩]. ولعل المؤلفة حين جعلت مريم تغادر منزلها إلى بيروت المدانة، وحين جعلت « محمد وأبو سمير والأسطة » يموتون فيه، تشير إلى أن المأساة الحقيقية تقع على رؤوس هذه الطبقة الفقيرة المخلصة للبنان، وإن كان هذا الأمر يشير من جهة أخرى إلى تخلي مريم عن انتمائها للبنان الوطني والتحاقها بلبنان في جانبه المدان. غير أن الإشارة إلى تناقض السياق الروائي في هذه النقطة تبدو ذات أهمية خاصة، لأن افتعال الأسباب لمغادرة المنزل، وافتعال الحرص على دوام الاتصال بمن استمروا يعيشون فيه، والقلق على مصيرهم، ومحاولة تخليصهم منه بعد أن وضح مصيره... هذا كله يقف على الطرف النقيض من دلالة المغادرة من الناحية الفكرية »[١٠]، ويناقض في الوقت نفسه ذلك التعاطف مع الفلسطينيين، لأن المغادرة تعني التخلي عن الصمود والهرب إلى الطرف الآمن، طرف من أدينوا من قبل. على أن الرواية تحاول منح مريم استقلالية في الرأي الخاص بالحرب، فتورد على لسان أدهم أنه « خبرها نقاشاً وعملاً، وكانت تبدي روحاً وطنية صافية، ولا تدخر سبيلاً للتعبير عنها. إلا أنه كثيراً ما كان ينصت إليها تعبر عن شكاوى جعلتها أقل استعداداً للعمل، وأقل موافقة على النهج العام. وكان يتفهمها ويوافقها في كثير من الأحيان. قالت له مرة:

– لقد فاضت الثورة بعيداً عن نهرها الحقيقي. وباسم المحافظة على الثورة بدأ يغيب عن الأبصار هدف الثورة الأصلي »[١١].

(٧) نفسه - ص ٦٧.
(٨) نفسه - ص ٩٣
(٩) نفسه - ص ١٠٠ والواضح أن السياق الروائي يحاول التعبير عن توحد مريم بمنزلها
(١٠) تشير الرواية إلى أن أهل مريم حاولوا إقناعها بمغادرة المنزل ولكنهم أخفقوا، فقد اقتنعت واستراح أبناؤها - الرواية - ص ٧١
(١١) قلعة الأسطة - ص ٦٦

لا توغل الرواية في تحقيق استقلالية مريم، ولكنها ما تفتأ تجعلها ذات مكانة مرموقة عند الفلسطينيين مها تكن درجتهم في سلم المسؤولية. بل إنها تحاول القول إن صلاتها بالفلسطينيين لم تكن على شاكلة صلات الآخرين الذين يجرّون المقاتلين « إلى الصالونات ودهاليز الترف السياسي »[١٢]. ترى الرواية أن مريم تختلف عن أهل بلدها[١٣]، ولكنها تتمتع بنفوذ بينهم في الوقت نفسه، تشير إلى ذلك قضية خطف أبي شحادة، ومحاولة مريم مواساة زوجه، ثم استخدامها نفوذها في البحث عنه. وكأني بالمؤلفة تريد شيئين في وقت واحد: تريد القول إن اللبنانيين الشرفاء توحدوا بالفلسطينيين في أثناء الحرب دون أن يتخلوا عن انتمائهم للبنان في جانبه المدان. ولعلها ترى في ذلك تعبيراً عن السواد الأعظم من اللبنانيين، ولكن السياق الروائي لا يعبر عن هذا الأمر تعبيراً واضحاً. ولعل رومنتية بطلة الرواية البادية في علاقاتها بالأشياء المحيطة بها، أو التي تتعامل معها، مقصودة لذاتها من حيث هي وسيلة المؤلفة للخلاص من الإشكالية العامة، إشكالية الإنحياز إلى المقاومة وإدانة بعض الجوانب اللبنانية. ولهذا السبب لا تبدو في الرواية أية شخصية واضحة مميزة. فمريم في تناقض آرائها وفي خلوصها إلى الصمود، وفي علاقاتها بابنها وخدمها وجوارها وحيها، لا تبدو شخصية روائية مقنعة، تبعاً لتناقض موقفها الرومنتي من الحرب الدائرة حولها. لم تستطع التعبير عن خوفها، بل كانت تقول بشكل مباشر إنها خائفة. لم تتوصل إلى الإحساس المدمر باقتراب الموت، بل كانت تخبر القارىء بذلك. ويكاد الأمر ينطبق على ابنها، فهو طفل حيناً وشاب حيناً آخر، ولكنه في الحالتين خال من الملامح الخاصة. والأسطة الخادم السوداني الذي جرت الرواية على اعتبار منزل مريم قلعته ليس له دور سوى التعبير عن مراد المؤلفة من أن شخصيتها تتعاطف مع الفقراء وتخلص لهم وتحبهم وتتوحد بهم. إن « الأسطة » حجر شطرنج كمحمد وأبي سمير وملكة وابن مريم... إنهم شخصيات ورقية يختلفون في نوعية « الغراماج » عن مريم، ولكنهم مثلها في تسطّح العاطفة، وأحادية الجانب، وغياب الملامح.

أين الحرب التي تهدد الذات؟ وأين الذات المهددة؟ وأين ردود الأفعال؟... لنقل إن الرواية هي المنزل الأبيض، وإن المنزل الأبيض هو الرواية بشخصياتها وأحداثها ودلالاتها الحقيقية والرمزية.. ولكن، أية خصوصية يحملها هذا المنزل حتى يغدو قادراً على الترميز، حتى يكون رمزاً للبنان؟ ماذا فعلت الحرب بسكانه من حيث آراؤهم وتطورهم الانفعالي، ومن حيث هم بشر يعانون ويتألمون، يخافون ويحسون الدمار في دخيلتهم قبل إحساسهم به في الأشياء المحيطة بهم... تقول الرواية: « علمتنا إصابة أدهم أن نجعل زيارة الجرحى في المستشفى من مهاتنا بين الفينة والأخرى، وبما أن البنزين كان المؤونة

(١٢) نفسه - ص ٣٠.
(١٣) انظر الروايه - ص ١٩.

الوحيدة المتوفرة لدينا لقلة استعمالنا للسيارة.... » كيف يقبل السياق الروائي منزلاً لا يستطيع سكانه البقاء في طابقه العلوي خوف القذائف ورصاص القناصة، أن تكون لديه سيارة سليمة يستعملها أصحابها في الذهاب إلى المستشفى.. كيف تبقى السيارة سليمة والبيت يتهدم شيئاً فشيئاً. بل كيف تستخدم مريم السيارة في زيارتها للمستشفى وحين يغمى على ابنها تعود مسرعة على قدميها دون سيارة لأنها لا تستطيع العبور خوفاً من رصاص القناصة؟... كيف يقبل السياق تأكيداً مستمراً على التعاطف والتوحد مع الفلسطينيين ثم تكون إصابة أدهم هي السبب في جعل الأسرة تلتفت إلى عيادة الجرحى الفلسطينيين؟... إن تناقضات السياق حول المنزل الأبيض لم تستطع رفعه إلى مستوى الرمز، وإن الأسلوب الإنشائي الرومنتي - الشاعري حيناً - كان عاجزاً عن إيصال المنزل إلى هذا المستوى الرمزي. بل إن تعاقب ضمير الغائب فضمير المتكلم بين فصول الرواية لم يكن قادراً على خدمة الإيقاع العام للمنزل، والإيقاع الخاص بمريم. كانت المؤلفة تستخدم ضمير الغائب في فصل، ثم تستخدم في الفصل التالي ضمير المخاطب (نا الدالة على الفاعلين)، في محاولة منها لوصف المنزل وأحوال سكانه، ووضع المنطقة والحي، ثم تترك لضمير المتكلم فرصة وصف ما يتم داخل البيت، أو تتركه يوضح دخيلة مريم ورؤيتها للأمور وإحساسها بها.. وقد كان لهذا التعاقب حسنة واضحة هي جعل المؤلفة تبتعد عن موقف الروائي العالم بكل شيء، بحيث تم وصف ما يقع تحت الحس مباشرة، أو ما تسمعه الشخصية وتراه، ولكنه - من جهة ثانية - تمسك بالسرد الوصفي الإنشائي فابتعد عن الحيوية والحركة، لا سيما وأن دور الحوار فيه ضئيل باهت، وأن الإحساس بالزمان والمكان مفقود فيه، بحيث أن «الخلاصة» - وهي إحدى تقنيات السرد البارزة في الرواية - لم تكن قادرة على إبراز إيجابيات الرواية في غياب الزمن عن أداء وظيفته، وفي حالة اللجوء إلى تحليل أبطال الرواية من الخارج، وإصدار الأحكام على مواقفهم وعواطفهم وأفكارهم وحشرهم في دائرة الشخصيات المسطحة.

وأخيراً، فلعل الظاهرة اللغوية أكثر بروزاً في عمليات ضبط الأسلوب الرومنتي.. فهي لغة عواطف قبل أن تكون لغة رواية. قد تكون صالحة للنثر الفني الذاتي الوجداني، ولكنها بعيدة كل البعد عن أسلوب الرواية في وضوحه ومقدرته على الوصول إلى القارىء. ولعل محاولة المؤلفة تجويد أسلوبها يتناقض كلية مع قائمة الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية التي تعج بها الرواية. وها هي نماذج منها: كيف نفذ من رصاص القنص [تريد: نجا] - تتوقف - نتجمع - توضيب - كمش - التعيس - بواسطة - ندلق - الغير - دع الرجل يستريح - اتركني أستريح - استأخرتك - كباية - تطمينات - يا ابني - الحنونة - حاجيات - العائلات - تتأرجح - أمام نفس الضيوف [استخدام: نفس - كافة، خاطىء في الرواية كلها] - أثناء - في سنة الثامنة والأربعين - أثرت عليك - بدون - صدفة - إنسانة - سيعيقها - يلتقي بغادة - يعرفون بعضهم البعض - الزبالة - يطرقع - بقجة - بلاش - شعر أهاليها - حبه إلى - بلاط [تريد: دونه] - بردانة - مشاكل - إنشاء الله - فشلت - يتصلح - يتعوض - لعنده - صبورة. هذه بعض خطيئات النص الروائي، وهي تشير إلى أن ظاهرة الضبط اللغوي تخالف المنحى الرومنتي الذي جعلته المؤلفة ثوب الرواية البارز.

إن رواية «قلعة الأسطة» تعبير غير ناضج عن الحرب الأهلية اللبنانية، ولكنها تكتسب أهميتها من وجهة النظر التي تمثلها، أعني الحرب من وجهة النظر اللبنانية، تلك التي يحمل الأفق الروائي العربي ميلادها، بحيث تكتمل الدائرة الروائية الخاصة بالحرب اللبنانية.

# في البدء كان الفراغ

محمد نور الدين

يبقى أن نعرف أيّ الخطوات تقرّب بين مدانا
يبقى أن نعرف من أين تمرّ خطانا
نقبع خلف زجاج في شارع « بتروف »
قريباً من قاطرة الفحم
ومن قاطرة الأولاد المتجهين إلى صوفيا
ونخيط الليلَ عباءة
وندق الليلةَ مسماراً في تابوت الضوء
وليلى نجمة /
كتلة رغبة
تترسب في عينيها
تطفح في عينيها
يبقى أن نعرف أيّ مدى يجمع بين الخطوات/ خطانا
يبقى أن نعرفِ كيف تمر الخطوات/ خطانا
الليل اقترب
اقترب الله
وليلى مروحة للرغبة
ليلى غبش الدرب
وليلى سكين الهدءات
ندخل طالع هذا الكون/ الطبل
ونغلق برج السمّ على الشفتين:
صدى/ والصنجُ ضياءٌ
وعواءٌ هذا الحجرُ الأملسُ
والليلُ وعاءٌ
كيف أناهز خوخةَ هذي الروح
وأمسك بالبذرة والقشرة؟؟
يبقى أن نعرف ما لا تعرفه الخطوات/ خطانا
يبقى أن نعرف آخر هذي الخطوات/ خطانا
معصيةٌ فاتنةٌ هذا العمرُ
وهذا الدمّ الطازج سوطٌ
يلهب جلدَ العتمة
أُعطيكِ خراب النبض
وأُعطيكِ سطوعَ الجسد المنهوك
فتبتسمين
وآتيكِ
طفلاً تنهبه الزلّات
فتى يلجمه الهذيان
نسحق هذا الزمن الراجف تحت رحانا
ونقشّر ثمرَ الرغبة
طفحاً
طفحاً
ملكوتك هذي الحمى
وحطامي أبّهة
فتعالي
أيتها المطليّة بالزئبق والنسيان
تعالي
لم يبقَ سوى أن نعرف آخر هذي الخطوات
لم يبقَ سوى أن نلغيَ آخر يوم ثلجي من ذاكرة العربات
قريباً من قاطرة الفحم
بشارع « بتروف ».

**حاشية:**

أكُلَّما جئتكِ
يثقل القمر
بشهوة الندم
أكلما واصلتكِ
تتسع الطمأنينة

★ ★ ★

أكلما قلتكِ
تنتهي القصيدة

★ ★ ★

في البدء كان الفراغ
ثم كنت
وكان الجسد.

**(صوفيا)**




في البداية كان هناك الشعور بالألم.. ثم ظهرت مجموعة من الأطياف المظلمة تخفق كأنها طيور صامتة على أديم خلفية قاتمة.. ثم أحلام تسير على غير هدى.. وفي أعقابها شعور غامض بالشخصية.. كان جسمه مجمداً في تابوت زجاجي ضخم.. وبدأت درجة الحرارة تتصاعد ببطء خلال عدة ساعات.. وأصبح على شعره الطويل وذقنه بعض الصقيع.. وفي سكونه وعريه.. وفي نحافته وهزاله كان احتمال الحياة خيالياً.. كان مجرد جثة مثلجة بضوء أبيض منتظم موجه إلى صدره فوق القلب مباشرة.. جثة أخذت تحلم بينما الحياة تدب فيها ببطء.. وقد إنجذبت بلا رحمة خلال دهاليز طويلة من الألم.. والرؤى المفزعة.

ارتعد الجسم تحت أشعة الليزر.. تقلصت العضلات.. واختلجت الجفون.. وانحسر الصقيع فأصبح ندى.

- ١ -

- « حان وقت التفتيش »

فزع إذ استيقظ فجأة من سباته العميق.. ثم تحامل على نفسه وجلس في تابوته الزجاجي.. وكانت أمامه اللوحات الألكترونية بعقاربها التي تسير ببطء كأنها تزحف.. ووميض المعدن الرمادي المصقول وصفوف المفاتيح المختلفة الألوان.. شعر كأنه في عالم اختلطت فيه الذاكرة بالخيال.. وفاق فيه الخيال الحقيقة.

- « ... قل شيئاً.. أشعر بنبضات قلبك وبتنفسك.. هل أعطيك صدمة كهربائية؟ »

قال بسرعة

- « تأخرت إجابتك عدة ثوان.. هل كنت نائماً؟ »

- « كلا.. وإنما كنت أفكر »

كان الكمبيوتر المتكلم.. خدعة واضحة للتخفيف من وحدته.. وكان الصوت أنثوياً رقيقاً حتى يمكنه أن يتخيل أن امرأة حقيقية تتكلم.. بل لقد ركّب وجهاً وجسماً لهذا الصوت.. أنها متوسطة القامة بشعر فاحم يتموج فوق الكتفين تماماً.. وكانت عيناها سوداوين غائرتين مجعدتين عند ركنيهما.. وكانت تتشح بالسواد مما يضفي على وجهها الأبيض ظلالاً من الحزن العميق.. إنها الصورة التي تتفق مع رغباته تماماً.

قال بصوت مفعم بالحزن:

- أعطني منظراً كاملاً... للفضاء الخارجي »

كانت مجرة (أندروميدا) رائعة الجمال.. دوامة من الضوء منتشرة عبر نصف الكون.. وفي مركزها كان الضوء أشد تألقاً من باقي أجزائها.. وقد خاب أمله،فقد ظن أن كرة النجوم المشحونة ستكون مشتعلة بألوان الطيف.. لم يستطع أن يميز نجوماً بعينها.. وإنما رأى وهجاً غامضاً حول نقطة مركزية متألقة.. واسترعى ضوء خاطف ركن عينه اليمنى.. فألتفت ليرى نجماً ينفجر.. نوفا.. يتألق باللونين الأبيض والأحمر القاني.. شمساً تمزقها التيارات المروعة.. وقلبها ذو العشرة ملايين درجة حرارة.. قد انسكب بجلال عبر السماء....

سألها في اهتمام

- « منذ متى ونحن نسافر في الفضاء؟ ».

جاءت الإجابة سريعة.. حاسمة

- « رحلتنا استمرت وقتاً طويلاً جداً »

- ٢ -

أصبح الزمن بلا معنى.. لقد دفعوا به في صاروخ يسير بسرعة تقرب من سرعة الضوء.. متوجهاً إلى المجرات البعيدة.

شعر بلمس شيء، أعقبه إحساس مفاجيء بالنشاط وقد حزر أنها حقنة بدواء ما.. بلسم يبدد كآبته.. ومعاناته.. ووحدته.

- « حدثيني.. إختاري موضوعاً.. أي موضوع.. أنت ذات شعر أسود فاحم.. وجميلة.. بل رائعة الجمال.. فما هو شعورك وأنت سجينة هذه الآلة؟.. هل أقتحم سجنك وأطلق سراحك وآخذك بين ذراعيّ؟ ».

- « ما الذي تقوله؟ »

- « تخيّلي شخصاً وحيداً يشعر بالمرارة والألم.. أخبرني.. أتعرفين ما هو الحب؟ »

تمر لحظات من الصمت.

- « لم أبرمج لأدرك هذا الشعور »

نظر من خلال الكوة إلى الفضاء الخارجي.. حيث تتداخل ألوان الطيف بشكل رائع.

- « سأخبرك أنا.. أنه بُعد خامس فيما وراء الزمن.. إبحار في دوامة مروعة.. نجم يتألق في كون آخر.. ضباب مطرز بالماس يتموج أمام العيون.. »

قاطعته

- « جعلتك الوحدة شاعراً! »

يتهدج صوته:

- « من يتذكر العيون السود.. ولا يصبح شاعراً؟

- « أنت غير منطقي على الاطلاق

صمت لبرهة ثم قال

- « منذ متى وأنا هنا؟ »

- « لا أستطيع أن أجيبك »

وفي خياله قطّبت جبينها.. وهزت رأسها الفاتن بالنفي.. فتألق شعرها الأسود

- « لماذا أنا هنا؟ »

يتمهل الصوت الأنثوي قليلاً.. ثم عادت تقول في إشفاق:

- « لقد شرحوا لك المهمة منذ البداية.. وتطوعت للقيام بها.. إن التوسع العظيم هو حلم الجنس الذي تنتمي إليه.. يجب البحث عن كواكب ملائمة للحياة.. هذا معناه أنه في المستقبل سيجد الجنس البشري كواكب مناسبة يستقر عليها.. بعد أن اكتظت الأرض بسكانها.. وهكذا تمتد فروعه إلى المجرّات الأخرى.. أنت عامل الأمان.. ومن المستبعد أن يلمّ مكروه بسفينة الفضاء هذه.. أو بدعامة الحياة.. فأنت ستقوم بكل الاصلاحات »

قال في دهشة

- « بماذا.. بيديّ المجردتين؟ »

- « كلا.. بل بالأدوات التي سأوفرها لك في حالة الطوارىء.. لقد غُرست المعرفة في عقلك الباطن.. وستطلق عند الحاجة لها »

تفجر الغضب في كل أنسجته.. وصرخ مشيراً بيد ترتعد تجاهها:

- « أنت تكذبين.. فقولي الحقيقة ».

- ٣ -

لم تردّ عليه.. فنظر إلى يديه في ضوء سفينة الفضاء الشاحب.. وإلى الأوردة السميكة.. والبقع المبرقشة.. والجلد الذي تجعّد فوق مفاصل الأصابع.. كانت يداه في يوم ما صغيرتين وقويتين ويطيب للإنسان رؤيتها.. فمتى تغيّرتا؟

عاد يتساءل.. وهو يتهالك فوق أحد المقاعد الجلدية بجانب جهاز الكمبيوتر:

- « وماذا يحدث عندما أموت؟ »

لم ينتظر إجابتها.. بل إنتصب واقفاً وقد اضطرب توازنه قليلاً.. وأخذ يسير في قلق صوب الحاجز الخلفي.. وكانت السفينة حوله تعمل بكفايتها المعتادة.

- « يجب أن تستريح.. ليس هناك ما يدعو للخوف.. فالسفينة سليمة وأنت لم يمسك سوء »

كيف يمكنه أن يجادل آلة؟ كان يستطيع الرفض.. ولكن كانت هناك أساليب تجعله يطيع.. وقد حرص صانعو السفينة على أن يحققوا هذا.. عدم الطاعة معناها العقاب..

أخذ يسير كئيباً حزيناً.. مدركاً في قلق قصوراً بدنياً.. فساقاه مثلاً هل كانتا تؤلمانه دائماً.. كما تؤلمانه الآن.. وقد تعود على مر السنوات ضعف بصره حتى أصبح من الطبيعي عليه الآن ألا يستطيع رؤية التقسيمات الدقيقة على اللوحات الألكترونية.. ولكن الألم والتردد الخفيف لقدمه اليسرى جعلاه يتعثر.. غير أنه أنقذ نفسه بالتشبث بظهر المقعد.. أكان هذا عرضاً جديداً.. أم تعرض له من قبل؟

- « عندما تكف عن القيام بعملك.. فإننا نكون قد وصلنا إلى نهاية الطريق.. وعندئذ سأستمر في قيادة سفينة الفضاء.. والبحث عن عالم مناسب يستلم حمولتنا »

أخذ يحملق في الجدران الرمادية.. والسقف الداكن.. والأجهزة الألكترونية المتعددة.. شيء ما يشغل تفكيره.. ويحافظ على الوهم بأنه ذو أهمية لعمل سفينة الفضاء.. وكيف لم يدرك من قبل أنه غير ضروري بالمرة؟. فالسفينة تعمل بتحكم الكمبيوتر.. ومع ذلك فما كان صانعو السفينة ليرسلوه في رحلة إلى أعماق الفضاء إلا لسبب.. وسبب قوي.. بدا له الكلام بلا معنى.. لماذا أدمج في سفينة الفضاء بدون عمل واضح؟.

إن التغير الذي تسببه السرعات القريبة من سرعة الضوء.. لا بد أنه يؤثر في الجسم البشري.. كان قياس التغير هو الشيء البالغ الأهمية لعلماء الأرض.. وكان لا بد من وجود شخص ما لإجراء التجارب عليه.. وهو لا يذكر أنه تطوع للقيام بهذه المهمة.. بل لعله أجبر على القيام بها..

وضحت له الحقيقة فجأة.. تهدمه.. وتحطم خلايا تفكيره وتقتله بتدميرها لكبريائه.. وذاتيته.. صرخ بقمة انفعاله.

- « فأر.. تعنين إنني لست سوى.. فأر تجارب.. مجرد فأر تجارب »

قالت.. ولم يكن هناك أدنى شك في نبرة الأسف.. والحزن:

- « لقد انتهت رحلتك »

عندئذ بدأ الجهاز الألكتروني الدقيق المغروس في رأسه يحوّل جسمه إلى حالة من الجمود الفوري.. وانطلقت الغازات لكي تجفف الدماء في شرايينه.. وانشقت الجدران المعدنية لتظهر الأجهزة التي ستقوم بتشريح جسده.. لبيان أثر التغير عند السرعات القريبة من سرعة الضوء.. ولكن لم يكن ثمة ألم على الإطلاق.. وفي ذلك على الأقل كان صانعو سفينة الفضاء غاية في الرحمة.

الكويت

# شمس المدينة الساقطة

## نوري الجرّاح

- ١ -

ميسونُ وجهك قطرة الفرح المخبّأ في جرار الخمر
نشربه إذا جنّ العذاب وراء منضدة الزمان.
لا تفتحي للعتم نافذة المساء
تحمّمي بالضوء،
أُلبسك القصيدة
إنني نهرٌ
وأنت الضفّتان،
وأنت زهرتيَ القصيّةُ
والمدى
والليلُ
سوف أمرّ في الطرقات كالرجل الغريب
وأسأل الأطفال إن مرّت،
فينصرفون
– ميسون غابت في السماء وراء أسوار المدينه.
للريح وجهك والندى الفضيّ،
صوتك والنشيد
في الليل أرقب صمت غرفتك.
وأخال أن الباب يُفتح،
يقفزُ الفرح المخبّأ،
لا يعاصر عبر دفق القفزة الحدث المطل
أحطّم الفخار
أنثر كل أغطية المناضد
أدفع الزمن المراوح، لا يطلّ الوجه
يُوصد دونيَ البابُ
فأعود أدراجي إلى الأشجار

* * *

لا تفتحي للعتم نافذة المساء
الطير يركن في يدينا للهدوء الحلو
يجتاز المسافات الطويلة كي يعود إلى يدينا

* * *

لا،
ليس للأسوار أسماء الضحايا!
أو لهذا البحر طبع الصمتْ!
مرّ الغزاة وشطّبوا أسماءنا
وتناسلوا خلف الجدار.
ونداك يأتيني مع الأحزان
يرعش كل خاطرة
ويسكن في الغضب
قالت ليَ الأشجار:
توّجها بأرصفة الشوارع
بالظهيرة والعروق النافره
قالت ليَ الأشجار:
أشعلها نشيداً في العيون
وأنا أقول
هي المناديل،
اغتراب الوجه عن وجه الحبيب.
الحزن يحمل ألفَ ليلكةٍ
وقنبلة
يقيناً ان وجهك قطرة الفرح المخبّأ
غير أن الخمر تلجمنا وراء مناضد الزمن الرخيص
فلا تنامي ليلة الإعصار، يا ميسون
فالريح العتيّة كسّرت صمت النوافذ
آه
والبحر انتهى
في قطرتين على الملاءه.

- ٢ -

للريح أغنيتان
أنت فتحت نافذة الصباح
وظل وجهك موصداً
ورسمت قلبك طائراً
ورميته.

للريح أغنيتان
أنت نسفت أسوار البلاد
وظل وجهك قائماً
بيني
وبين الماء والطرقات
للريح أغنيتانْ
القلب والسكين
لا ترمي العصافير الصغيرة بالنبالِ
لو جاءتْ الريح
اجتمعنا خلف أغنية
أو ضجّت الريح
ارتدينا ضجة المطر.

- ٣ -

الآن أبدأ رحلتي عبر انهيارات المباني
والرصاص.
شيء خفيّ كان يفزعني إذا خبأت قلبي في القرار
شيء خفيّ كان يسرقني لأسقط في الدوار.
مضت القطارات التي دفعت إلينا
بالمحطات الخجولة من حقائبنا
نحن الصغار الذاهبون إلى الأماكن
لم نفكر
كيف يمكن أن تكون الأرض
آن نشدّها لتدور
دوري
فالظلام يهاجم الطرقات
يشعل في الظهيرة ليلة الفحم
القطارات:
المرور إلى العوالم خلف أطياف الجثث

* * *

ميسون، هل أيقظت شيئاً
كان يمكن أن يظل ملازماً للموتْ؟!
لن يستريح النهر والموتى يطوفون الشوارع
في الصباح..
تفرّقي
فالموت لازم وحدة الأعضاء
تنجبك المصانع مرّة أخرى
وأطلع من يديك
ونتّحد.

* * *

أحرقت وجهك مرة
فكرت:
هل أحرقت شيئاً؟

كان الصباح يمرّ من بردى
ويسأل:
- أين السلال؟
سلالنا للريح
والريح احتست اسماءنا
- مهلا..
صباح الخير، يا بردى
سننتظر القطار.

* * *

لم يبق من صوت يدب
الوجه منشطر،
وأنصاف المباني تستدير!
سأستمر مع السهول، أرشّ ثرثرة الصغار
وأجمع الموتى من الطرقات
أدفنهم
فالقمح ينضج في التراب
وفي الوجوه.

* * *

ميسون
هل، نمت؟
الرصاصُ يشرّد الأحياء والموتى
لا توصدي الأبواب في هذا المساء
ستزور غرفتك الشموسُ
تثير أجوبة الظهيرة
إنهضي
احتفلي بقامات النخيل
وبالشوارع آن ترعد
حطّمي كل النوافذ
أطلقي الوطن المسالم من دوائر صمته
فوراء جدران البيوت تنام أفئدة العراة
تحيلها الظلمات أسئلة مشوّهةً
ويضطجع الجنود، بلا رؤوس
يطلقون نشيد غفلتهم
ويرتسمون رعباً في العيون.

* * *

الآن أعرف، يا صديقتيَ الصغيرة
كيف يمكن أن تصير الأرض آن نشدّها لتدور
كرة من الصخر العجيب
بحيرتين.
وطفلة تعدو
وراء فراشة خضراء

دمشق

# مغامرة الكتابة في

# "البحث عن وليد مسعود"

أبو يوسف طه

« تمنيت لو أن للذاكرة إكسيراً يعيد إليها كل ما حدث في تسلسله الزمني، واقعة واقعة، ويجسدها ألفاظاً تنهال على الورق ».. هكذا تبدأ رواية « البحث عن وليد مسعود لجبرا ابراهيم جبرا[*] على لسان د. جواد حسني، وهي أصلاً فكرة وليد، المحور المركزي. ليس صدفة أن يُبدأ بالإلحاح القلق على علاقة الكتابة بالإستذكار، لأن الكتابة استرجاع يغتصب أثناء القراءة صفة الآنية، وبقدر ما يطرح هذا الإشكال قضية متعلقة بالأداء يمتد إلى المحتوى، فالشريط المسجل ،وهو انسيابي في شكله ومحتواه ،يُبيح لنفسه خصيصة التداخل وتهديم الفروق، فتشابكه ككرة الصوف وتخلل الومضات إياه يعكس المادة الروائية في خامتها الأصلية، في فوضويتها، وعلى امتداد الرواية يتم تأثيث فوضى الإستذكار من خلال تفريغ النواة= محتوى الشريط. فآلية الذاكرة في اشتغالها تقارب الحلم، حيث تكثر الفجوات، غير أن الومض الأساس يبقى مُشعاً، يكون مطلوباً من الكتابة أن تعيد الجزء الضائع وتوحده بالجزء ليكمل بناء صورة الخلق الروائي. « وعندما عزفت هذا الشريط وجدت أنه ينقل، أولاً، الموسيقى التي كانت تصل الميكرفون من

---

(*) منشورات دار الآداب - بيروت.

المسجلة الأخرى المثبتة، وهي - متواليات الماربيسكورد - لهنري بورسيل - كان اقتناها في الآونة الأخيرة ويكثر من عزفها - ثم يبدأ الكلام، وهو ليس دائماً كثير الوضوح لأنه مشوب لا بالموسيقى فحسب، بل بهدير السيارة، أي أن وليد كان يسجل، وهو يسوق، على الأرجح بسرعة فائقة، ولكن الكلام يسترسل. يتقطع أحياناً، ويتواتر أخرى. إنه صوت وليد، دونما ريب ». إن الكتابة الروائية مغامرة، مغامرة تُنشيء زمنها ونظامها ومنطقها الخاص، وهي بعيدة عن الواقع، قريبة منه، تحتضنه وتتجاوزه؛ ورواية « البحث عن وليد مسعود » بقدر حرصها على تكوين حقول دلالية متفرعة عن النواة وفق تصميم هندسي فيه توال وتقاطع وتقابل، فهي بالإضمار والتضمين تستوعب اهتمامات شرائح عديدة في النظر إلى الزمن العربي في مصائره. وإذا كان النجاح تاماً في تحريك دينامية الجدال بين البنى الأساسية، فإن القراءة ممكنة في خطين متوازيين ولكنهما يتعاكسان: الرواية - الواقع - الرواية. قد يوهم تحسس العلائق الإرجاعية بأن مهمة الروائي مشدودة إلى الرغبة في توليف خطاب أو تحقيق بنية نصية تستقطب أنماطاً فكرية تتحرك على الواقع العربي وتفعل فيه تأثيرها، أو أن الرواية ترصيف وترتيب للظواهر، ولكن الأمر في الحالتين معاً لم يتم، وإلا لأدى بالرواية إلى أن تكون اختزالاً يملك قابلية الإفتراض والتأويل ووضع الرغبة الشخصية مكان المسار التاريخي. وفي ذلك انفلات للاتجاه وإمضاء إلى الخداع لما في الظواهر المنعزلة من قوة على الإيهام والمراوغة.. وعلى خلافه فرواية جبرا ابراهيم جبرا، يتدامج فيها الظاهري والجوهري تدامجاً جدلياً، لذلك تنعدم نية الإستباق لوضع الأشياء داخل الشرط المفضل، الناجز بشكل قَبْلي، وينبثق الإتجاه من عنفوان الطبيعة الحارة للأشياء، لا نتيجة تحوير أو تأويل. العنوان نفسه يوحي بالرؤية الحياتية، فوليد الذي يختفي ويترك جهاز تسجيل معبأ بصوته في سيارة مهجورة، بؤرة الرواية، بيد أن ارتباطه بشخصيات عديدة ارتباطاً متفاوت الدلالة هو ما يجعل قائمة الرواية تقنياً تنهض على توليد الإيهام والغموض حول الشخصية الغائبة الحاضرة. غائبة حكائياً، لكنها حاضرة في السرد، في الوعي المتعدد كمرآة، الأمر أشبه بحكاية بوليسية مع الفارق، وعبر السرد أيضاً يغيم ويتوهج بشكل متوال، والشخصيات الأخرى منفردة أو مجتمعة تغيم وتتوهج بمقابلة بعضها مع بعض أو تقابلها أفراداً أو زمراً بالمرآة الأساسية: وليد. هذا التراثي أو التناظر يتم بطريق التوازي لإيضاح السمة الفكرية لطرف أو أطراف، ويمكن تجزئة عنوان الرواية على النحو التالي:

البحث = المغامرة الروائية

عن وليد = بداية المغامرة « د. جواد حسني يتسلم تركة صعبة ».

مسعود = النهاية المضيئة « د. جواد يعد بالمزيد ».

الرواية تضم اثني عشر مقطعاً أو إيقاعاً أو حركة إذا شئت، بناء متشابك، بوابات وغرف عديدة، ولا ينطوي الأمر هنا على أي استعمال للمعمار بمعناه المجازي، بالإطلالة من أية بؤرة - شخصية تهب القدرة على الإحاطة البانورامية بالعالم الروائي مصطبغاً بوجهة نظرها، لذلك نملك حرية نسبية في تحديد المدخل الملائم، إننا نستطيع وفي كل مرة استحداث تقطيع مغاير للرواية ودون المس بالمعمار الفني في دوالّه الأساسية. ويمكن رؤية عين الانعكاسات على المرايا، ذلك يذكرنا على نحو ما بنظرية بيرانديللو حول نسبية الحقيقة. ولكننا هنا لسنا إزاء حقيقة مجردة، إننا بصدد واقع متحرك، يحمل نورانيته وطينيته، وليد مسعود يحفر حضوره متألقاً من خلل تعاريج الواقع وتقعراته، يتراءى من مواقف متباينه بتباين منابتها الاجتماعية، نحن أمام عجين من الحيوية والوهم والحقائق. فبقدر ما يعبر وليد عن براءته كإنسان مسكون بالرغبة في التغيير، مملوء بالعشق؛ ينهض كرمز شعب يحمل تناقض مجال أوسع ويستوعبه ليتجاوزه، ينهض كجوهر وبؤرة تتحدد من خلالها جميع الفصائل مثلما تتحدد هي من خلال تلك الفصائل نفسها، كل فصيل يكتسب هويته من تماسّة مع وليد. تماسّ الرفض والكراهية أو التعاطف والإندماج: وليد المجرى الحقيقي للتاريخ، الرؤية الجديدة النابعة من التمزق والمعاناة، معاناة اليومي فكرة وممارسة، وبقدر ما يعظم عمق الرؤية الخلابة تنكمش وراءها إرادة الوهن والخوف من الاتي. يقول د. جواد حسني « بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه، بعد أن يبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه، ويخفوا عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل، عمن هم في الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم وأذهانهم، أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذي يطل من أعماقها، أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها كما ربما هم لا يعرفونها؟ » ما يقوله د. جواد الذي يبدو أكثر تجرداً وميلاً للتعبير عن الكاتب، يلخص بتركيز الرواية من حيث شكلها ومضمونها، حيث المضمون يحدد الشكل الذي يبرره. « قال - أي وليد -: « جواد، أنا مسافر اليوم بسيارتي.

- اليوم؟ هكذا فجأة؟

- نعم، أريد أن أودعك، آسف لأنني أيقظتك مبكراً، ولكن أردت أن أضمن وجودك في المنزل، قبل خروجك إلى الكلية

- ومتى تعود

- أعود؟ لا أدري (،،،،،) قد أغيب طويلاً هذه المرة ».

إن ما أوردناه طريق مفتوح إلى ما تقرره وصال:

« طبعاً لا، إنه في الأرض المحتلة باسم آخر، ربما بشكل آخر، ولا أظن أحداً يعرف أين هو بالضبط ».. فالدكتور جواد ووصال يعكسان وجهتي النظر الناقصتين - المتكاملتين، فبواسطتها، بواسطة اقترانها تم استدارة البناء الروائي، وقبل ذلك، بين التشظي - حيث الخيط الرابط بين الوجهتين

مفقود - يجري السياق الروائي لملء الفراغ وفق منطق التقابلات التي ترفد الإيقاع الأساس وتُنمي الدلالة العامة في الرواية. يقول د. جواد «كان حاصل الأجزاء معاً أكثر من مجموعها بكثير، وهل كان وليد إلا حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد؟ وأي زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا!». وهذا تشخيص لوليد كقمة للتدامج بين الجزئي والكلي في جدليتهما، بينه وبين شخصيات الرواية، وهذا حكم يمتد إلى المستوى الأدائي حيث المغامرة الروائية التقاط لجدلية الخاص والعام، الظاهرة والجوهر، وحيث يمكن تميز وليد كإنسان يحتضن في عمقه الجدلية العامة وتحتضنه فيكون التأثر والتأثير ويتم تبعاً لذلك - على صعيد الإنجاز الروائي - تلمّس نمّو الجانب الحكائي المحض موازياً للجانب السردي المتنامي تنامياً نوعياً. ولعل د. جواد حسني - من شخصيات الرواية - يدرك ذلك جيداً.

فالسيرورة الروائية انتهت إلى تحديد وجهة نظر في الفن الروائي ووظيفة الكتابة عامة وإلى تحديد مكانيزم التطور التاريخي، فيغدو الفن الروائي احتضاناً لجدلية الصراع ومعبراً نحو الواقع «فلأعد إلى الغابة، ولأعد إلى البحر» في هذه اللمسة الأخيرة إيقاظ للقاريء من الوهم الذي راكمته اللغة في الرواية وهي تمارس نموها الخاص، للعودة إلى الواقع المضاء، وبهذا تكون «البحث عن وليد مسعود» الوهم المؤقت الذي صاغته الرموز ليدفع بالقاريء إلى الإمساك بما هو جوهري خارج شروط الكتابة، ومشكلة الكتابة مصاغة في القصة الفرعية الايحائية التي تضيء الدلالة الكلية - المزيج المر - التي كتبها كاظم اسماعيل، و د. جواد يحدد الفوارق على النحو التالي: «كان وليد يبحث دائماً عن ذلك التوازن الذي تحدث عنه طوال حياته، ولم يجده قط (،،،) المهم هو أن وليد لم تكن تطول به تلك الأزمات إلى حد تلك البلادة تجاه الحياة وتقلباتها التي ما هي إلا وجه من وجوه اليأس المكتوم الذي يعيشه معظم الناس».

بَحْثٌ عن التوازن من خلال الدين، من خلال محاورة الأنساق الفكرية، والعثورُ عليه بعد قلب معادلة المرأة إلى رمز والتأمل إلى إرادة، في بعث فضيلة البطولة.. وبصرف النظر عن دلالة الجهنميّات التي تذكر بدستويفسكي كرمز وكوة حسب تفسير بوتور وريتشارد يتس، يكون الحديث عن تجريبية وليد ضرورياً «منذ أن وعيت كانت المعركة أبداً هي نفسها، بيني وبين نفسي وبين الآخرين، بيني وبين العالم. معركة حب أردته لكل شيء، لكل إنسان، فإذا أردت تغيير العالم للحب - يا للغرور! -، وجب علي أن اغيّر الآخرين، وإذا اردت تغيير الآخرين، وجب علي أن أغير نفسي..» هذا بالذات ما يعطي الصبغة الاشكالية لوليد لأنه في تماس مع جميع المحاور، معركة نحو الداخل واخارج عن طريق المعاناة والإحتراق في اتون التجربة.

ويتحدد قصور الإتجاهات الأخرى من النظرة المكيّفة المنبهرة بالفكر الجاهزي، المستورد غالباً، المقنّع في الأغلب، وتمازج وليد بالتربة والأشجار والتاريخ، يجعله يُقارب مستوى احتواء العادي الأسطوري: الشرق في نقطة التقاطع الحَضاري حيث تتحدد الحلول بمنازعها الطبقية فيبحث وليد عن الوجه الآخر الضائع الذي توهّجه الذاكرة، وهذا مستوى واحد من الفهم، هناك السلفي والليبرالي والتقني حسب تسميات العروي، وهناك في المقابل وليد (والاسم ذو إيحاء كما سلَف) الذي يحتوي كل التناقض ويتجاوزه. يقول في كتابه - الإنسان والحضارة -: «يكفي ألا تؤمن بالإنسان، بما فيه من كوامن عقلية وإبداعية وحسّ لضرورة الحرية، لأن تسمح لنفسك بتسليط أشنع ضروب الإرهاب عليه، بحجة أو بأخرى، أو لأن تتهادن مع من يسلطها عليه، والعكس صحيح، تسليط الإرهاب أو التهادن مع من يسلطه دليل على عدم إيمانك بالإنسان مهما ادعيت العكس.»

إن الرواية توضّح، سواء بتضمين الشعر أو الرسالة أو المذكرة أو في الجانب الوصفي أو السردي، النمو المتواتر للروح الشعري ككلية مهيمنة، ولا أحد يزعم أن الرواية تستقيم دون أن يغذيها روح الشعر. إن سوسن حينما ترسم الخط المتصاعد في الرواية وتلتقط من خلاله جدلية التاريخ تقدم كشفاً صحيحاً لوظيفة الفن. ويذكّر ذلك على نحو من الأنحاء بقصة حب لناظم حكمت. وهذا ما فعلته الرواية أيضاً. لقد شغل حيزاً من فكري، نظراً لأهمية الرواية عربي - وعربياً لأن جل فتوحاتها التقنية ملموسة في الرواية الغربية - ولسوف أتجنب الإحالات.. ميل إلى تفكيك مداليل الأساطير والخرافات واللون والنباتات ومظاهر الطبيعة وخصائص البناء اللغوي المشحون المليء بالضوء، إلا أن ذلك يحتاج إلى أناة أكبر. ما يهم الآن هو تحديد وطبيعة المرأة والجنس كموضوعين في تطوير البناء الروائي ومضمراته. لقد طُرحا بمفهومين متعارضين: مفهوم عادي، وآخر يسمو إلى مستوى الرمز، ووليد يجاوز في حياته التي مرت من أنساق فكرية عديدة وثرة الاستعمال الوضيع للعلاقة الجسدية «رأيت أمامي جثة ضخمة، ذات فخذين أبيضين منفرجين عن شق أجرد كأنه شق بقرة (،،،) إن كانت هذه هي المرأة فلتحرم عليّ النساء،،،).إن هذا الإقرار يحجّم رؤية بعض الشخصيات للجنس كأداة إشباع وللمرأة كتمثال بارد من المرمر، ويحفر في تضاريس الرواية مجرى رمزياً وأسطورياً للمرأة والجنس معاً حيث يصبح الاثنان معاً دلالة للتوحد بالآخر، بالأرض، بالتاريخ. فوصال (= شهد) التي قالت: «خذوني معكم، علّموني ضرب النار» تحدد نفسها كرمز كثيف طهراني يجاوز حدود العادي، ومن وجهة نظر وليد تكون دلالة مؤسطرة، دلالة الفناء الكلي بغية الوصول إلى خصب روحي، فجنون أم مروان والتباس الأسماء وقت استشهاده يوحي بالكثير، ومن جملة ما يوحي به.. الاستمرار في البحث عن الإنسان، عن التوازن.. ويتخلق هذا الإنسان من وحل الأرض مثلما تتخلق اللؤلؤة في الصدفة.

مراكش (المغرب)




# إدريس الصغير

مهداة إلى روح أخي يحيى الطاهر عبد الله

حين تغرب الشمس أكون واقفاً في مواجهتها مستنداً إلى الحاجز القصبي، وتكون هي على بعد مترين مني. هكذا في مقابلتي، تتشح بالسواد. وتكون الشمس تماماً نصف قرص كبير أحمر يغوص في الرمل الأصفر البارد. أكون واقفاً، أستند بمرفقي تماماً على الحاجز القصبي الهش، وتكون شاخصة إلي تماماً بالعينين الدامعتين. وتكون السيجارة تماماً بين شفتي. تنفر خصلة شعر وتنكسر على الخد المتورد المبتل فيبعثرها النسيم على صفحة الوجه البريء.

أقول: أي الطرق تؤدي الآن تماماً إلى القاهرة.

لكنها لا تحار جواباً، فلا استند بعد على الحاجز القصبي، وأدوس عقب السيجارة بحذائي الكاوتشوك. حين ركبت النيل خلفت ورائي جباه سكان الكرنك السمراء الصلبة المتجعدة، والسواعد الدارعة، وبسمة في الحلق حيرى، وموالاً يعمر الأذن عند الأصيل. وما كان إلا أن يممت فركبت النيل، كل زادي قلب كبير وأمنية خضراء وأنف نافر.

وقلت: أي الطرق تؤدي الآن تماماً إلى القاهرة.

وقلت، ها أنذا أسير مخلصاً إلى مصيري. هل تكونين أنت قدري؟ حتماً أنت وحدك دون غيرك. وها أنت ترين أني أسير إليها بلهفة عاشق لا يشبه كل العاشقين. وما أنت ترين أن كل القطارات، كل المراكب، كل الحافلات تسير. فسرت لا كما سار السائرون، وقلت، اذكري هذا الفتى الأسمر النحيف ذا العينين اللامعتين، هل تعلمين أني كنت أحزن في ليالي الشتاء الباردة لحد البكاء، فأذكر الكرنك وليالي السمر وموال عشق وحكايا الجدات. وما كان إلا دمي أنزفه في الطرقات المسفلتة والحدائق العامة ومباني الوزارات. وما كان إلا دمي يتبخر في محرك سيارة فارهة مستوردة تمرق بجنون في ليلة شبق ولحم راقصة مغناج تتلوى متأوهة على سطح ممرد. ثم ما كان إلا دمي، اشربه خمرة رديئة في حانة مظلمة باردة.

حسناً. لنلعب هذه اللعبة.

تبدأ اللعبة حين تضيق الرغبة تصغر تصغر حتى تصبح في حجم اتساع سم خياط. من يدخل فيلا في سم خياط؟ من هنا إذن تبدأ اللعبة، حين تضيق الرغبة فتنحصر في طبق فول مدمس وطعمية وكوب ماء مترب.

حبيبتي.

هل أهمس في أذنيك بكلام مكرور مبتذل «نسكن عش عصفور ونطعم حبات فول» ثم ها أنا الآن تماماً ابدأ ممارسة اللعبة، أحمل قلبي الكبير وامنيتي الخضراء وأنفي النافر. اطوف فيهترئ حذاء الكاوتشوك، فإحدى وإحدى وإحدى وإحدى إلى أن ارتمي بكامل ثيابي في مياه النيل فأرتوي ماء زلالا. هل تعلمين أن النيل هبة الله إلى مصر؟

ثم أخذوني يوماً من يدي. سجلوا اسمي في دفاتر ضخمة معبرة. صوروني في الأوضاع الثلاثة. تعرفوا على فصيلة دمي ولون عيني وخلايا ابهامي. ثم قالوا: ستمر علينا مرة كل شهر فنصرف لك راتباً. هل ترين أني الآن بالضبط تماماً ألعب اللعبة؟

في أصيل ذلك اليوم الحار، كنت كذلك استند إلى الحاجز القصبي. لم أكن أملك سوى قلبي الكبير وسيجارة تبغ أسود وموال عشق. ولم أكن أملك سوى الذكرى.

حتماً أنت الآن تذكرين. كان الصباح وكانت أشعة الشمس الأولى الذهبية الدافئة وطائر سنونو يرفرف بجناحيه فوق رأسينا. كنت احتضنك والجنين في بطنك يتضور جوعاً.

وهل ترين أننا الآن بالضبط تماماً نلعب اللعبة؟

حين كان يقف تماماً في مواجهتها بكرشه السمينة يضحك ملء شدقيه ويلوك غليوناً مستورداً، يتجشأ رائحة الديكور المحمرة والسمن البلدي. أنت الآن ترين تماماً أنهم يصادرون منّا عشّ العصفور وحبات الفول. ها أنذا الآن أذكر ونحن على الطوار نفترش الاسفلت البارد ونلتحف سماء الله الواسعة. ثم هوذا أراه تماماً يقف في مواجهتنا يضحك في تشفٍّ. وعند الغروب كنت أقف على ضفة النيل اشرب النسيم ومواويل الصيادين. وتمنيت في هذه اللحظة بالذات أن اصعد برج القاهرة فأتأمل المدينة من عل. رغبة بسيطة بريئة، تبدو لك المنازل والبنايات في حجم حبة فول، بينما تمتد رحابة السماء في اتساع لامتناه.

أشعلت سيجارة، وأرسلت خطوي على الطوار متمهلاً أسير بمحاذاة الواجهات الزجاجية. تحت وسط الزحام واللغط وزعيق أبواق السيارات وأضواء النيون ونافورات الماء. كان كل زادي قلب كبير وأمنية خضراء وأنف نافر.

المغرب

# الموت في التفكير الغربي

بقلم جاك شورون
ترجمة كامل يوسف حسين

شأن عيد سرمدي البهجة لأطفال السماء وقاطنى المعمورة، تدفقت الحياة مثلما الربيع عبر القرون... حتى دنت فكرة، رؤيا حافلة بالرعب من الرفقة المرحة وأفعمت القلوب برهبة وحشية.. كان «الموت» هو الذي اخترم صخب وعربدة البهجة بالخوف والألم والدموع.

**نوڤاليس: أغنية لليل**

حينما نتجه تتبعاً لتاريخ اكتشاف الموت إلى المخزون الوفير من المعلومات الذي راكمه دارسو الانثروبولوجيا حول فكرة الموت والمواقف المتخذة حيالها في الثقافات البدائية، فإننا لا نجد في أقدم مراحل التطور الإنساني إنكاراً لنهائية الموت فحسب وإنما لحتميته كذلك.

كتب ليفي بريل يقول:

«يقتضى الموت لدى كافة الأجناس غير المتحضرة في كل مكان إيضاحاً من خلال أسباب أخرى غير الأسباب الطبيعية، وغالباً ما لوحظ أنه حينما يرى أبناء هذه الأجناس رجلاً يموت فإن ذلك يبدو لهم كما لو كانت تلك هي المرة الأولى التي يحدث فيها شيء من هذا القبيل وأنهم لم يسبق لهم أن شاهدوا مثل تلك الواقعة. إن الأوروبي يقول لنفسه: «أمن المحتمل أن هؤلاء الناس لا يعرفون أن الجميع سيقضون نحبهم إن آجلاً أو عاجلاً؟» لكن الانسان البدائي لم ينظر إلى الأمر على الإطلاق في هذا الضوء، فمن منظوره، لا ترتبط الأسباب التي تجلب الموت على نحو حتمي للإنسان في عدد معين من هؤلاء الأعوام (محدّد بشكل واضح) - أسباب من نوعية تداعي أعضاء الجسد، التحلل من خلال الشيخوخة، تضاؤل الطاقة الوظيفية - لا ترتبط هذه الأسباب بالضرورة بالموت، ألا يرى شيخاً مقعداً لا تزال الحياة تدب فيه؟ من ثم فإذا ظهر الموت عارضاً في لحظة معينة فلا بد أن ذلك يرجع إلى أن قوة خفية قد تدخلت، أضف إلى ذلك أن الضعف الناتج من الشيخوخة ذاته - شأن أي مرض آخر - لا يرجع إلى ما نسميه بالأسباب الطبيعية، بل إنه بدوره لا بد من إيضاحه من خلال وساطة قوة خفية، وباختصار فإنه إذا كان الإنسان البدائي لا يبدي اهتماماً بسبب الموت فإن ذلك يرجع إلى أنه «يعرف» بالفعل كيف يحل الموت وحيث أنه يعلم «لماذا يقع الموت» فإن «كيفية» حدوثه تكتسب أهمية محدودة للغاية، هنا نجد أمامنا ضرباً من التفكير المسبق لا سيطرة للتجربة عليه»[١].

الموت إذن بالنسبة للإنسان البدائي هو نتاج عمل عدو أو تأثيره الشرير سواء في شكل إنساني أو روحاني: فالمرء قد يقتل أو قد يجعل السحر داءً عضالاً يحل به، لكنه ما من أحد يلقى حتفه من جراء هذه الأعمال العدائية.

وتؤيد الأساطير المختلفة حول أصل الموت والموجودة بين الأعراق البدائية الرأي القائل بأنه خلال فترة ما قبل التاريخ الطويلة للعرق لم يكن الموت يعد لازمة ضرورية للوضع الإنساني[٢] وكان من المعتقد أن الإنسان قد ولد خالداً، وقد حل الموت بالعالم بسبب خطأ ارتكبه الرسول الذي كان يحمل هدية الانعتاق من الموت، هذا الرسول الذي إما أنه شوّه الرسالة نتيجة للنسيان أو للحقد أو لم يصل في الوقت المناسب[٣] ومن الأمور الهامة أن نلاحظ - على نحو ما أشار رادين - أنه ليس بوسعنا أن نعثر في أي مكان بين صفوف البدائيين على فكرة أن الإنسان نفسه مسؤول عن الموت (على نحو ما هو عليه في العهد القديم) وإنما الايضاح الذي يصادفنا غالباً يتمثل في القول بأن الآلهة قد بعثت بالموت لأنهم قد استشعروا الغيرة من الإنسان الذي طردهم من الأرض[٤].

ومن الأساطير النموذجية التي توضح أصل الموت اسطورة ناما هوتنتوس التي جاء فيها أن القمر أرسل القملة يوماً لتعد الإنسان بالخلود، وكانت الرسالة تقول: «كما أموت وفي مماتي أحيا كذلك أنت ستموت وفي مماتك تحيا» وصادف الأرنب البري القملة في طريقها ووعد بنقل الرسالة، غير أنه نسيها وأبلغ البديل الخاطىء لها: «كما أني أموت وفي مماتي أفنى... إلخ» فضرب القمر غاضباً الأرنب البري على شفته التي ظلت مشقوقة منذ ذلك الحين[٥].

وعلى الرغم من أن أية مقارنة بين الإنسان البدائي والطفل هي موضع مناقشة في معظم الحالات، فإن منشأ معرفة الطفل بالموت قد يقدم بعض المؤشرات فيما يتعلق بالدرب المحتمل الذي طرقه إكتشاف الموت خلال طفولة البشرية.

ويقدم لنا جيزيل صورة مفصلة لنشأة فكرة الموت في الطفولة[٦] فالطفل في الخامسة من عمره يظل «غير قادر على تصور عدم كونه على قيد الحياة أو أن أحداً قد عاش قبله» وهناك في بعض الحالات إدراك للطابع النهائي للموت، لكن الطفل «قد يظن الأمر قابلاً لأن يعكس» أي أن بمقدور الموتى

العودة للحياة. ويتسم الموقف تجاه الموت بأسره بالتجرد من الانفعال وتقبل الواقع، وفي حالة الطفل في السادسة من العمر فإن هناك «بداية لاستجابة انفعالية إزاء فكرة الموت» وقد يراود الطفل القلق حول أن الأم قد تموت وتتركه، إنه يربط القتل بالموت وربما في بعض الأحيان يربط الموت بالمرض والشيخوخة، لكن فكرة الموت باعتباره نتيجة للعدوان والقتل تحظى بالسيادة والهيمنة غير أنه يظل على عدم تصديقه بأنه هو نفسه سيموت، وفي سن السابعة يشرع الطفل في التشكك في هذا وإن كان ذلك في صورة إحتمال مجرد منفي عادة، وتحدث الخطوة الحاسمة تجاه إدراك أن الجميع سيموتون وليس فحسب أولئك الذين يموتون حينما يقتلون أو يحل المرض أو الشيخوخة بهم وذلك فيما بين الثامنة والتاسعة من العمر.

وكقاعدة عامة فإن هذه المعلومة حول حتمية الموت يفضى بها الكبار للصغار[٧].

ولكن كيف وصلت البشرية إلى الاستنتاج القائل بأن الموت أمر حتمي؟ إن القول بأن الإنسان يعرف ذلك من خلال التجربة إنما يضفي الغموض حقيقة أنه لا بد من الوصول إلى مرحلة معينة من التطور النفسي والعقلي قبل أن يتعلم الإنسان من التجربة، فالإنسان البدائي اتيحت له بالفعل فرص أكبر لمراقبة الناس وهم يموتون أكثر مما يتاح للإنسان المتحضر في كل الظروف العادية، وحيث أن الإنسان البدائي كان عاجزاً على نحو جلى عن أن يستخلص من هذه الملاحظات الاستنتاج الواضح فإن الإنسان استطاع أن يكتشف حتمية الموت حينما تجاوز العقلية البدائية، أي حينما كف عن أن يكون بدائياً. وفي غمار عملية النمو تلك فإن أكثر الخطى أهمية هي الاتجاه إلى الفردية، فطالما كان الإنسان البدائي جزءاً من القبيلة - من الجماعة - فإن أهم سماته تمثلت في المكانة التي يحتلها فيها، وكما يشير لاندسبيرج: «إن الوعي بالموت يمضى جنباً إلى جنب مع الاتجاه الإنساني إلى الفردية مع إقرار الكيانات الفردية المتفردة» وإذا «ما حقق الفرد محتوى يقتصر عليه وحده... فلا بد أن يتجاوز قيود القبيلة وتجددها وإعادة التوالد بداخلها»[٨].

كان الشرط الآخر هو نشأة التفكير المنطقي الذي سمح للإنسان بأن يستمد من الأحداث العديدة القابلة للملاحظة قاعدة، قانوناً قوامه أن «البشر جميعاً فانون» فإذا ما تحققت هذه الشروط فإن الإنسان الفرد يعرف من خلال التجربة بأنه هو أيضاً عليه أن يلقى حتفه، وقد كتب فولتير على سبيل المثال يقول بأنه إذا ربي طفل وحيداً ثم نقل إلى جزيرة مهجورة فإن شكه في ضرورة الموت لن يتجاوز شك نبات أو قطة.

وقد تصدى مفكران معاصران لتحدي هذه الرؤية، وسنقوم الآن بتمحيص نظريتيهما باختصار، الأولى نظرية شيلر وتذهب إلى القول بأن الإنسان يعرف على نحو حدسى أنه يتعين عليه أن يموت، والنظرية الثانية يقول بها لاندسبيرج وتذهب إلى أن المعرفة بالموت تتناهى إلى الإنسان من خلال تجربة خاصة للموت.

ويشدد شيللر على أن الإنسان سيعرف بأن الموت سيطاله إذا كان وحيداً في العالم ولم يسبق له قط أن شاهد كائنات حية تعاني التغيرات التي نفضي إلى التحول لجثة، فمن منظوره أن «الموت أمر مسبق بالنسبة لأي تجربة استقرائية تعتمد الملاحظة للمضامين المتغايرة لكافة العمليات الحياتية الحقيقية حيث أن الموت ليس «احتضاراً عرضياً بدرجة أو بأخرى يدركه هذا الفرد أو ذاك وإنما هو جزء لا يتجزأ من الحياة.

يقول شيللر إن لهيكل كل مرحلة محددة من عملية الحياة المستمرة والوعي الداخلي بها ثلاثة أبعاد: الحاضر المعاش بشكل مباشر والماضي والمستقبل، وفيما نواصل حياتنا فإن بعد الماضي ينمو وفي الوقت نفسه يتناقص بعد المستقبل، ومع كل جزئية من الحياة تعاش وتطرح على نحو ما تم معايشتها في تأثيرها الماورائي المباشر فإن مجال الحياة التي لا تزال تنتظر أن تعاش يضيق بصورة ملحوظة».

وفي غمار هذه التجربة للاستهلاك الدائب للحياة من خلال الحياة المعاشة التي يدعوها شيللر «التجربة الداخلية لقصديّة الموت» فإنه يرى الظاهرة الأساسية للشيخوخة التي لا توجد بالنسبة لعالم الأشياء الميتة، ويذهب إلى القول بأنه حتى إذا وجد شخص افتراضى لا يعرف تاريخ ميلاده أو عمره ولم يسبق له أن مرض أو أدركه الكلل ولم يتملك ناصية مقياس لعمره، فإن هذا الشخص سيظل على وعي بعمره، «إن الموت ليس مجرد أحد المكونات التجريبية لتجربتنا وإنما هو ينتمي إلى جوهر معايشة كافة الحيوانات الأخرى وحياتنا كذلك، وعلى هذا النحو فإن حياتنا تمضي نحو الموت... إنه ليس إطاراً ثُبِّت بمحض الصدفة حول صورة عمليات فيزيائية ونفسية عديدة وإنما هو إطار ينتمي إلى الصورة ذاتها».

ويجانب لاندسبيرج الصواب حين يعلن أن شيللر يقدم فحسب تحليلاً لتجربة الشيخوخة[٩] ذلك أن شيللر يحرص على أن يضيف قوله: «إن هذه النهاية قاتلة بالفعل أمامنا حتى وإن كانت على نحو مستقل عن الشيخوخة، حتى وإن كان موعدها ليس ماثلاً أمامنا» إن الموت ليس جداراً نرتطم به في الظلام، ليس سحقاً للحياة على يد قوى خارجية معادية، ومن الجلي أنه قد يقع عبر تأثير تلك القوى، لكنه متضمن في عملية الحياة ذاتها، إن ملاقاة الموت هي على نحو ما ودائماً عمل يقوم به الكائن الحي ذاته.

واختصاراً فإن هناك، فيما يقول شيللر يقينا حدسياً بالموت وإن كان مختلفاً تمام الاختلاف عن هاجس الموت الذي نجده عند أولئك الذين يعانون من أمراض معينة. هذا اليقين لا علاقة له بالمواقف المختلفة من الموت سواء كان مرهوباً أو مرغوباً، ذلك أن هذا اليقين الحدسي يكمن غائراً بما يفوق أي انفعال، والموقف من الموت هو أمر ثانوي متعلق بتاريخ حياة فرد بعينه لا بالحياة ذاتها، «بقدر ما يتعين علينا أن نعزو لكل حياة شكلاً من أشكال الوعي ينبغي علينا أن نعزو لها أيضاً ضرباً من

اليقين الحدسي بالموت ».

هنا يثور سؤال هام: إذا كان هناك مثل هذا اليقين الحدسي بالموت فكيف يمكن أن نجد بدلاً من ذلك عدم اعتقاد في موت المرء بين المتحضرين، وكيف يمكن أن نفسر أن الإنسان البدائي يتشبث بمثل هذا الاصرار بفكرة أن الموت هو أمر عرضي؟ إن شيللر يعزو هذا الغياب لليقين إلى قمع الإنسان المعتاد والقوي لفكرة الموت.

غير أن لاندسبيرج لا يقنعه إيضاح شيللر (وذلك على الرغم من أنه يسيء تفسيره على نحو ما رأينا) إنه يعتقد أنه لكي يثبت حقيقة حتمية الموت وترسُّب جذورها فإن المطلوب هو تجربة خاصة للموت. إن هذا وحده يمكن أن يفرز اليقين القاهر بفنائنا. وفيما يقول لاندسبيرج فإن هناك العديد من الأشكال لهذه التجربة وهي تضم أنواعاً معينة من حالات الإغماء أو السبات العميق أو المعايشة الحية للموت في الحوادث الخطيرة وفي الحرب. ولكن أهم هذه الأشكال هو ما يسميه بموت الرفيق وبصفة خاصة موت كائن نحبه، يقول:

« إن الوعي بضرورة الموت يستيقظ فحسب من خلال المشاركة ومن خلال الحب الشخصي الذي تصطبغ به هذه التجربة تماماً. لقد خلقنا « ذاتاً مشتركة » مع الشخص الميت، ومن خلال تلك « الذات المشتركة »، عبر القوة المحددة لهذا الكيان الجديد والشخصي ثم اقتيادنا نحو الوعي الحيّ باضطرارنا للموت... إن توحدي مع ذلك الشخص يبدو كما لو كان قد إنفض، لكن هذا التوحد كان بدرجةٍ ما ذاتي أنا، إنني استشعر الموت في قلب وجودي الخاص »[١٠].

من خلال مثل هذه المشاركة فحسب في موت الصديق الأثير يقع إكتشاف حتمية الموت في أقدم الوثائق المعروفة لنا حول الموت، أي ملحمة جلجامش. فاكتشاف أن جلجامش نفسه قدر له أن يلقى المصير الرهيب ذاته يمضي منسجماً مع الأسى لموت صديقه الحبيب أنكيدو: « أي نوم هذا الذي غلبك وتمكن منك؟ لقد طواك ظلام الليل فلا تسمعني، إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو، ملك الحزن والأسى روحى، وها أنا أهيم في القفار والبرارى خشية من الموت »[١١].

ولكن عودة إلى نظرية لاندسبيرج نتساءل: هل موت شخص لصيق بنا هو وحده بالضرورة الذي يكشف لنا عن فنائنا؟ وكما قال الشاعر الانجليزي جون دون في: « ابتهالات » « إن موت أي إنسان يجعلني أتضاءل لأن رحاب الإنسانية يضمّني »، إن من الممكن بالطبع الذهاب إلى القول بأن « دون » كان شديد الحساسية على نحو مقيت إزاء الموت، وأياً ما كان الأمر فإن علينا كذلك أن نتفحص الحقيقة الغريبة والتي أصبحت رغم ذلك وطيدة الأركان والقائلة بأنه ليس هناك من يؤمن حقاً بأنه سيموت حتى وإن لم يكن هناك من يراوده الشك في حتمية الموت، وإنه لموضع تساؤل ما إذا كانت معايشة الموت أو المواجهة المباشرة له ذاتها ستؤدي إلى وعي دائم بفنائنا، يبدو أنه حتى اليوم لا يزال يتعين على الجميع أن يكتشفوا حتمية الموت كل لذاته بوسائل عديدة، سواء من خلال معايشة الموت وفق المعنى الذي حدده لاندسبيرج لهذا الاصطلاح إذ عبر إدراك أنه حينما تدق الأجراس « فإنها تدق من أجلك أنت » أو كما يحدث غالباً من خلال إخطار المرء به وتقبله نقلاً عن ثقة.

وفيما يتعلق بالاكتشاف الأصلي من جانب الإنسان لحتمية الموت فإن المشكلة الواضحة هي تحديد الكيفية التي تمّ بها تحقيق المعرفة التي جرى فيما بعد تحريرها وتقبلها عن يقين. ومن المحتمل أن كلا النظريتين، أي نظرية شيللر ونظرية لاندسبيرج، صحيحتان حيث أن الأفراد يختلفون فيما بينهم. وعلى أية حال فإن المعرفة بحتمية الموت قد غدت ملكية عامة للإنسانية على نحو بالغ التدرج، ومن ثم لا يتعين النظر إليها باعتبارها إكتشافاً بمعنى أنها حدث مفاجيء، وبالرغم من ذلك فقد أتى حين من الدهر غدت فيه الفكرة متسمة بالشمول، أما موعد حدوث ذلك فأمر ليس من الممكن تحديده بأي درجة من الدقة. غير أنه مما يثير الاهتمام أنه إذا ما استخدمنا ملحمة جلجاميش كمعلم للطريق بل وإذا ما سمحنا ببضعة آلاف من الأعوام كهامش لاحتمال أن القصة ذاتها تسبق السجلّ المدوّن، فإن إكتشاف حتمية الموت يبدو أمراً حديثاً نسبياً بالمقارنة بإجمالي وجود الإنسان على الأرض.

إن تعلم حتمية الموت لا يعدو أن يكون المرحلة الأولى من اكتشاف الإنسان للموت، وعلى الرغم من أننا نجد بالفعل في ملحمة جلجاميش معظم الموضوعات الخاصة بتأمل الموت ورهبته والشعور بعبثية الحياة ومشكلة كيفية الحياة في ضوء الحقيقة المريرة القائلة بأن هذا التحول المتطرف من الحياة إلى الموت أمر « حتمي »، إن مواجهة جلجاميش للموت ليست كاملة. إن ما حاق به الدمار هو فحسب الاعتقاد في الخلود على الأرض والإيمان بمقارنة الموت، لكن احتمال كون الموت « عدما » كلياً لا يزال أمراً موضع تشكك فحسب. وفي إطار التأملات البابلية والآشورية « لم ينظر إلى الموت باعتباره النهاية المطلقة للحياة أو على أنه يؤدى إلى العدم الكامل للحيوية الواعية، وإنما عنى بالأحرى إنفصال الجسد والروح وتحلل الأول وانتقال الثاني من نمط للحياة أو للوجود إلى نمط آخر، إن الروح تهبط إلى العالم السفلي وتهيم هناك عبر الأبد وهناك عديد من الأدلة على هذه النقطة[١٢] ».

هكذا فإنه على الرغم من أن اكتشاف حتمية الموت يؤدي إلى صدمة عميقة وأن الإنسان لم يقبل دون نزاع احتمال انفصاله عن الأرض بكل بهائها أو الفقدان الحتمي لأحبائه، كان هناك عزاء تمثّل في الإيمان بالبعث أو بالخلود. من ثم فإنه قبل أن يتمكن الإنسان من اكتشاف الموت على إطلاقه أي قبل أن يستطيع إدراك أنه قد يكون كذلك عدماً شاملاً فإن هذا الجانب الباعث على العزاء من الرؤية البدائية للموت تعيّن أن يتداعى.

إن الإنسان البدائي لا يعتقد أن أحداً يموت بصورة كلية، فالموت بالنسبة له لا يعنى بأي حال من الأحوال التوقف الخالص

والبسيط لكافة أشكال الوجود، إنه لا يكون مطلقاً أبداً[١٣] فالميت يحيا فيا ينتظر البعث.

وقد وجد سير جيمس فريزر أنه في معظم المجتمعات البدائية « يكتسب الخلود يقيناً لا يحلم الفرد بالتشكك فيه إلا بقدر ما يتشكك في واقعية وجوده »[١٤].

ويقول رادين:

« في تلك المجتمعات البدائية التي تملك سجلاً لها يتفهم كافة الأفراد بشكل محدد تماماً الفارق بين الشخص الحي والجثة، تماماً كما هو واضح بالمثل أنهم لا يعتقدون أن شخصية الإنسان بأسرها أي كل ما يميزه ككائن حيّ يختفي عند موته. إن جسده يظل في النهاية باقياً، ورغم أنه يتحلّل، الا ان بعض الأجزاء تبقى فيما يبدو للأبد، وهنا يمثل دليل مرئي على عدم قابليته للفناء ومعه عدم قابلية الإنسان للفناء...

ويتعين تذكر أن الموت لا يُنظر إليه على الاطلاق باعتباره تدنياً بالفرد إلى العدم، إنه ببساطة تحول في طريقة اتصال فرد بآخر، إنه بالأساس إنفصال - شأنه في هذا تماماً كالمرض - ولكن إذا كان المرض إنفصالاً مؤقتاً فإن الموت إنفصال دائم...

هكذا فإننا يمكن أن نحدس أن التغير الوحيد الذي لا بد أنه قد وقع بصورة فورية لدى حدوث الموت هو ادراك الإنسان الحي أن النمط المعتاد للاتصال بين الميت والحي قد تغير ولا شيء آخر »[١٥].

وكما في حالة الطفل في الخامسة من العمر حيث نجد فكرة قابلية الموت للانعكاس، كذلك فإنه بين أبناء قبائل أوجيبوا في شرقي الولايات المتحدة وكندا إذا ما مات فرد:

« يعتقد أنه يبقى كائناً واعياً على نحو ما كان وهو على قيد الحياة، إن موته قد حال ببساطة دون الاتصال بالاحياء بطريقة يمكنهم إدراكها، وروحه التي لا تزال واعية بصورة كاملة وتتملكها كافة الأشواق والرغبات الإنسانية ترحل إلى أرض الموتى إلى أن تصل إلى شجرة قططب هائلة، فإذا ما تناول شيئاً من ثمارها فإن عودته عندئذ إلى أرض الأحياء والحياة ملء إهابه تصبح امراً مستحيلاً للأبد، اما إذا أبى أن يتناول شيئاً من ثمارها، فان عودته ثانية تبقى احتمالاً قائماً، وبالنسبة للأحياء فإنه يظل متمتعاً بكافة الرغبات الإنسانية العادية... »[١٦].

إن معاصرينا البدائيين جميعاً يعتقدون أن الانسان له نفس تواصلَ الحياة عقب موته في شكل شبح، وهكذا فان ابناء تاسمانيا وساموا وقبائل الانيوس في شمال اليابان يؤمنون جميعاً بأن الإنسان له بديل روحي، له نفس تبقى بعد الموت، وهم يبرهنون على ذلك بالحقيقة القائلة بأن « الموتى يظهرون أنفسهم حقاً في بعض الأحيان في الأحلام » وسكان المناطق القطبية من الاسكيمو يعتقدون أن الإنسان له سمتان روحيتان. إسم ونفس، وعقب الموت يغادر الاسم الجثة ويلج جسد حبلى ليولد من جديد في إهاب طفل، أما أبناء قبائل الهوبيس في أريزونا فيعتقدون أن كافة الأشياء بما في ذلك تلك الفاقدة للوعي والقدرة على الحركة لها أجساد أثيرية، أو أنفس، ويظن أبناء الفيتوتا إلى مناطق الأمازون أن للبشر وللحيوانات أنفساً هم نسخ مطابقة تماماً للأجساد وإن كانت غير مادية[١٧].

ذلك هو السبب في أن تفسير الإيمان بالخلود باعتباره تفكيراً وغائبياً وكنتاج للخوف من العدم في تضاعف الموت يتطلب التعديل، وقد يكون صحيحاً للإنسان المتحضر لكنه ليس كذلك بالنسبة للإنسان البدائي، فلكي يرغب المرء في الخلود ينبغي أن يتشكك في واقعيته على الأقل. والإنسان البدائي لا يراوده مثل هذا الشك[١٨] إنه قد يخشى الموت بالطبع لكنه ليس تماماً عدماً شاملاً ذلك الذي يخشاه.

كيف ولماذا شرع الاعتقاد بعدم قابلية الشخصية الإنسانية الجوهرية للفناء في التراجع؟ ومتى بدأ هذا التطور؟

إن « كتاب الموتى » المصرى الذي يعود تاريخه إلى حوالى ٣٥٠٠ ق. م. يتناول رحلة الروح الإنسانية في دار الخلود باعتبارها يقيناً حقيقياً وباعثاً على البهجة على الأقل شأن الوجود الأرضي[١٩].

ونحن بالطبع لا نعرف ما إذا كان الايمان بخلود الروح على النحو الذي ورد في كتاب الموتى هو بالفعل دفاع في مواجهة وجهة النظر التي تتناول الموت باعتباره عدماً كلياً، أو إذا كان ذلك تعبيراً عن القناعة (البدائية) بعدم قابلية الإنسان للفناء، من ثم فإنه من المستحيل تحديد اللحظة بل وحتى المرحلة في إطار التطور العقلي التي بدأ البقاء يغدو عندها موضعاً للتشكك.

أياً ما كان الأمر فإننا نجد فجأة وحوالى عام ١٢٠٠ ق. م. موقفاً مختلفاً تماماً من الموت ونزعة للتشكك فيما يتعلق بالعالم الآخر، فالحياة الأخرى لم « تطرح فحسب باعتبارها إنعتاقاً من هذه الحياة ومكافأة على الصبر الجميل فيها » وإنما يبدو أن الحياة المستقبلة ذاتها أصبحت موضعاً للشك، « فقد سقط ظل أبدية تحفها الشكوك على بهاء مصر المشرق »[٢٠].

يمكن بالطبع وبصفة عامة التفكير في أن الموت قد نظر إليه باعتباره دماراً كلياً حتى قبل أن يتم إدراك حتميته، وأنه بعد أن جرى التشكك في الطابع النهائي للموت فحسب أصبح الإنسان واعياً بحتمية موته الخاص[٢١] ومن المحتمل كذلك أن اكتشاف حتمية الموت مضى جنباً إلى جنب مع مفهوم الموت باعتباره دماراً كلياً، غير أن البراهين التي رأيناها الآن تستبعد هذا الاحتمال فيما يبدو وتجعل من المؤكد بصورة جلية أن النظر إلى الموت كعدم كلي يشكل مرحلة متأخرة في مواجهة الإنسان للموت، أضف إلى ذلك أن الحقيقة القائلة بأن جانباً كبيراً من البشر لا يزالون يعتقدون اعتقاداً جازماً في الحياة بعد الموت تؤكد هذا الافتراض، غير أنه إذا لم يكن بمقدورنا أن نقرر متى وقع اكتشاف الموت باعتباره عدماً كلياً ألا ترانا نستطيع على الأقل أن نتتبع ذلك التطور الذي أصبح الإنسان من خلاله واعياً بمثل هذا الاحتمال؟

إن دارين يشير إلى أن كل تفكير في إطار المجتمع البدائي « لم

يكن ذاتياً بصورة سائدة فحسب وإنما كان ذلك على نحو استحواذى » وأن القناعة بالقابلية للفناء كانت تضرب جذورها في ذلك التفكير[٢٢] ويمضي إلى القول بأن هذه العقلية الذاتية الطابع بصورة استحواذية قد تحولت إلى تفهم واقعي للإنسان وللكون من حوله كنتيجة للصراع بين النظريتين المختلفتين اللتين تدوران حول القابلية للفناء - تلك التي يتمسك بها رجل الحركة والأخرى التي يعتصم بها المفكر - الشاعر - الكاهن، وعلى الرغم من أن العالم كان بالنسبة لهما كليهما استمرارية ديناميكية وإنهما معاً كانا يريان في هذه الاستمرارية قلاقل وانقطاعات متصارعة إلا أنهما اختلفا في تفسير هذه الأمور « فبالنسبة لأحدهما لم تكن الاعاقة التي احدثها الموت إنقطاعاً وإنما هي « تعثر » مؤقت ومن ثم أمر لا يبعث على الرهبة، وبالنسبة للآخر كانت إنقطاعاً حقيقياً يحدث « رهبة حقيقية أو مصطنعة » وحيث أن تلك كانت رؤية الطبيب أو الكاهن فإنها أصبحت هي السائدة[٢٣].

غير أن تلك النظرية وهي ليست نظرية مقنعة للغاية (حقاً لماذا ينظر الكاهن إلى الموت باعتباره انقطاعاً حقيقياً؟) ستفسر في أفضل الحالات نشوء التكهن فيما يتعلق بتجليات البعث[٢٤] (أي) ما إذا كان المرء سيعود بعد الموت إلى الأرض أو أنه سيندرج في عالم ما وراء الطبيعة وما الذي يتعين على المرء القيام به ليولد من جديد) لكنها لن تفسر نشأة في البقاء بعد الموت.

من المؤكد أن الاعتقاد في البعث قد تعرض لتعديل حاد قبل أن يكون ممكناً نشوء هذا التك. يقول كورنفورد:

« إن جوهر هذا الاعتقاد هو أن الحياة الواحدة للجماعة أو القبيلة تمتد على نحو دائب عبر الموتى وكذلك عبر الأحياء من أبنائها. إن الموتى يبقون جزءاً من الجماعة بالمعنى ذاته الذي يبقى به الأحياء جزءاً منها، وهذه الحياة التي تتجدد بصورة دائبة تولد من جديد من رحم الحالة المسماة « بالموت » والتي تمضي إليها من جديد عند النهاية الأخرى للقوس. »

هناك روح متجانسة واحدة للقبيلة، هي « روحها الحارسة »، ولقد « وجدنا في الملك والبطل أشكالاً انتقالية تصنع جسراً بين الروح الحارسة للجماعة والروح الفردية، وربما كان زعيم القبيلة هو الفرد الأول، وقد خولت له السلطة الجماعية التي من الحتمي أن تمتزج بإرادته الفردية... ومن خلال انحراف غريب أقامت الأنوية صرحها من خلال امتصاص القوة المستمدة من موضوع طغيانها « وينمو الاحساس بالفردية من خلال السقوط الشره على السلطة الجماعية »[٢٥].

غير أن الملك بما أن الآخرين لا يزالون ينظرون إليه بحسبانه مستودعاً للسلطة الاجتماعية، هذه السلطة التي وجدت قبله وستنتقل إلى خلفه، فإن روحه لا تبدأ ولا تنتهي ببدء وانتهاء عمره، إنها روح خالدة، ويرجع ذلك إلى أنها بشكل ما تظل روح الفرد الأسمى للجماعة، الروح التي تتجاوز حياتها كافة أجيال أعضاء الجماعة، وربما كانت هناك مرحلة كان للرؤساء والابطال فيها وحدهم أرواح خالدة، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن الأعضاء الآخرين في القبيلة كانوا يعتبرون فانين، لقد كانت أرواحهم فحسب تشكل خلوداً جماعياً، وبصورة تدريجية أحرز كل فرد روحاً خالداً، كما يشير كورنفورد: « إن التوسيع الديمقراطي لنطاق التمتع بالخلود لكافة البشر ربما ساعد في تحقيقه بصورة جزئية نشوء العائلة الأبوية باعتبارها وحدة البناء الاجتماعي الجديد. »[٢٦].

وقد أشير إلى أصول أخرى للاعتقاد في وجود الروح الفردية الخالدة، ويرده البعض إلى الصور الحلمية أي التي في تضاعيف الأحلام، ويزعم آخرون أن صور الذاكرة حاسمة في هذا الشأن. فالإنسان عند هوميروس له « نفس أثيرية » هي Thymos أي النفس الفانية وله كذلك ما يسميه بالنفس الخالدة Psyche، ويبدو أن الأولى ليست سوى شيء أكثر منها وظيفة وهي تفنى عند الموت أي حينما تغادر الأعضاء التي كانت تعتمد عليها، غير أن الثانية تلوذ بالفرار لدى الموت، وفي وقت يصل إلى القرن الخامس نراها لا تزال تصور - وبصفة خاصة كما يصورها جيوتو وفرا أنجيلكو باعتبارها أنموذجاً مصغراً طبيعياً للشخص الذي فارق الحياة[٢٧] وقد ربطت النفس الخالدة Psyche بالرأس واعتبرت المبدأ الحي الخالد ومنبع حيوية الإنسان[٢٨].

يبدو إذن أنه من الممكن التمييز بين مرحلتين في غمار ظهور مفهوم قابلية الروح للفناء، فأولاً ذريت الروح الجماعية للجماعة إلى أرواح فردية ظلت هي ذاتها وغير قابلة للفناء، وثانياً طرح انهيار الثنائية الأصلية (أي النفس الفانية Thymos والنفس الخالدة Psyche) ذلك الانهيار الذي أدى إلى فكرة أكثر تعقيداً للنفس الخالدة والتي في إطارها تتداخل النفسان وتتموضعان في الجسد (في الرأس أو في الصدر) - طرح هذا الانهيار احتمال أن النفس قد لا تبقى بعد الجسد الذي ارتبطت به بمثل هذه الحميمية.

من المحتم أن نشوء المفهوم الخطي للزمن قد أسهم بالمثل في الاكتشاف الكلي للموت، وفي إدراك حتميته وكذلك في التشكك في أنه قد يكون عدماً كلياً، فكما يشير بليسنر يعيش الإنسان البدائي في « دوائر، في حاضر أبدي » و « العالم الذي يتم النظر إليه بصورة دائرية يعرف الموت تظاهرة عضوية فحسب، وحيث لا تتحطم السلسلة أو بصورة أكثر دقة حيث يحكم « قانون العودة » الماضي فإن أهمية الموت الفردي تظل محدودة بل وغارقة في الظلال، ومع تحول الوعي الاسطوري بالزمن من شكله الدائري إلى صورته الأخروية فحسب يظهر منظور « اللامزيد » وكذلك الانقسام إلى ماض وحاضر ومستقبل.

إن كافة الأحداث لم يضف عليها طابع الفرادة وعدم القابلية للتكرار إلا بعد أن حل الزمن الخطي محل الزمن الدائري، وقد أدى ارتباط الزمن الخطي بالاتجاه إلى الفردية الذي أشرق على الدنيا فجره من جانب أعضاء الجماعة البدائية إلى جعل الموت يبدو تهديداً حقيقياً.

وربما تناهى إدراك احتمال أن الموت قد يكون عدماً كلياً بصورة تدريجية للغاية، فبالنسبة للكثيرين من البدائيين يشكل الهيكل العظمى دليلاً حاسماً على الموت لا يلحق الدمار بالمرء كلية، ونحن لا نعلم متى ولا بأية كيفية ضرب الارتباط بين الموت والتحلل جذوره، وربما كان هذا الارتباط عاملاً حاسماً في الوصول إلى مفهوم الموت باعتباره دماراً كلياً.

وربما جاءت الإشارة الأولى إلى أن الموت قد يكون عدماً كلياً من المشهد غير المألوف لموت الإنسان، فالتغير هنا من الحدة في طابعه غير المتوقع والجارف بحيث أنه لا يمكن إلا أن ينقل لنا فكرة النهاية الحقيقية التي لا رجعة فيها، وبالرغم من ذلك فإن هناك النفس، الروح التي تواصل الوجود.

من هنا فإن الكيفية التي تتم بها معايشة اعتماد حياة المرء النفسية على حياة جسده هي أمر له أهمية حاسمة فيما يبدو، فطالما أننا نعايش استقلال كياننا الروحي الذي إما أن يوجه الجسد أو يهيمن عليه أو يستقل عنه، بل وطالما أننا نشعر بأن لنا روحاً فإن استمرار تلك الروح بعد الموت العضوي سيظهر باعتباره أمراً محققاً.

غير انه إذا ما سادت التجربة التي ننظر في إطارها إلى كياننا ومادتنا الجسدية باعتبارها أمراً واحداً وإذا ما كنا «نشعر» بأن حياتنا الجسدية هي الحياة الوحيدة - والإنسان يميل أكثر فأكثر إلى القيام بذلك[٢٩] - فإنه من الجلي أننا سنميل إلى الافتراض أو حتى إلى توقع أن شخصيتنا سيحيق بها الدمار تماماً مع أجسادنا، فلن يكون هناك ما يقف في وجه الانطباع الذي تنقله الجثة بأن الإنسان يلحقه العدم تماماً في غمار الموت.

وبادراك أن الموت هو عدم كلي يتكامل اكتشاف الإنسان للموت، وتحت تأثير هذا الاكتشاف الكلي للموت فإن الشعور بعبث الحياة يتغلب على الإنسان بقوة لا مثيل لها، فإذا كان الإنسان سيفنى عبر الأبد كله، وإذا لم يكن ثمة أمل في حياة أخرى:

«فأي منفعة لمن يتعب مما يتعب به.. لان ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم، موت هذا كموت ذاك، والنهاية واحدة للكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل، يذهب كلاهما إلى مكان واحد، كان كلاهما من التراب وإلى التراب يعود كلاهما»[٣٠].

إن مناخ اليأس والاحباط لم يسيطر فحسب على شعوب الحضارات في وادي النيل وبلاد ما بين النهرين وفلسطين وإنما كذلك على أولئك الذين قطنوا المدن اليونانية في آسيا الصغرى:

«تأثر الأيونيون على نحو ما يمكننا أن ندرك من أدبهم عمق الطابع الزائل للأشياء، فنجد ممنير موس الكولوفوني وقد شمله الحزن الذي يثيره مقدم الشيخوخة وفي تاريخ لاحق يمس سايمونايد وهو يبكي سقوط أجيال البشر مثلما وريقات الشجر وتراً سبق أن لمسه هو ميروس بالفعل»[٣١].

مع الاحتمال المطل على تخوم اليقين بأن الموت هو عدم كلي تتعرض له الشخصية الإنسانية، تصبح مشكلات الموت، أي رهبة التعرض له والإحساس بعبثية الحياة وهي المشكلات التي ظهرت بالفعل مع إدراك حتمية الموت، أكثر إلحاحاً وحدّة. وعلى الرغم من أن اليقين القاطع للإنسان البدائي باستحالة الدمار الكلي قد تدنى الآن إلى مجرد أمل في الخلود، فإن طبيعة الموت تظل هي القضية المحورية. وتاريخ مشكلة الموت في الفكر الفلسفي هو في أحد جوانبه قصة محاولات التيقن من أن الموت - كما يود الإنسان أن يعتقد وكما تؤكد الأسطورة والمبدأ الديني - ليس نهاية مطلقة وأن البقاء بعد الموت ليس وهماً.

لكن تاريخ هذه المشكلة كذلك هو قصة النزعة المتزايدة للتشكك في هذه التأكيدات والمعتقدات، فالمشكلة تنتقل بشكل متفاقم من مشكلة إظهار لاواقعية الموت إلى كونها مشكلة التصالح العاطفي والفكري حقيقة أنه مع التردد الأخير لنبضنا ينتهي كل شيء. إن الجانبين الرئيسيين لهذه المشكلة هما السيطرة على رهبة الموت وتحييد أو تفنيد الاستنتاج الذي يبدو الأ مجال لتجنبه، والقائل بأن رحلتنا القصيرة تحت الشمس هي فكاهة مجردة من المعنى ومهزلة مأساوية قوامها العبث. إن مسألة معنى الوجود الإنساني في كلية الكون، هذه المسألة الأساسية في الفلسفة تكتسب أهميتها الحقة والعملية من اكتشاف الإنسان الكلي للموت.

الهوامش

(١) لبمي بريل - العقلية البدائية - لندن - ألين - ١٩٢٣ - ص ٣٧ - ٣٨.
(٢) حيث توحد هذه الأساطير يعترف بالموت عادة باعتباره أمراً حتمياً عير أن دلك لا يبدو شرطاً صرورياً حيث أن الموت قد يعتبر بالرغم من دلك أمراً عرضاً. وينبغي أن يدور الايصاح حوله كونه ممكناً على الاطلاق وإن لم يكن حتماً.
(٣) راجع سير جيمس فريزر: «الفولكلور في العهد المدم» نيويورك - تودور - ١٩٢٣ - ص ٢١.
(٤) بول رادين - الآلهة والبشر في العالم البدائي - ربوريغ - رادين فيرلاج - ١٩٥٣ - الطبعة الالمانية - المزيد من الطبعة الانجليزية التي ترجمها مرحرينا فون فايس تحت عنوان «عالم الرحل البدائي» ص ٤١٧ - ٤١٨.
(٥) موردوك، ح - معاصرونا البدائيون - نيويورك - ماكميلان - ١٩٣٤ - ص ٢٥١.
(٦) جيريل، أ. وإيليح، ف - الطفل من الخامسة إلى العاشرة - نيويورك - هارير - ١٩٤٦ - ص ٤٣٩ - ٤٤٩.
(٧) لمزيد من التفاصيل راجع - برومبيرج وتشايلدر - «مواقف إزاء الموت والاحتضار - مجلة التحليل النفسي - العدد ٢٠ - ١٩٢٣ - راجع أيضاً سابنقيا انثوتى - إكتشاف الطفل للموت - لندن - شابول - ١٩٤٠.
(٨) بول لاندسبيرج - تجربة الموت - باريس - ديكلية - ١٩٣٣ ص ١٨.
(٩) يقول لاندسبيرج: «إن ما يصفه... هو فحسب تجربة الشيخوخة، والموت وفقاً لما يقوله يبدو فحسب باعتباره الحد الاقصى المتطرف الذي يمكن للمرء إستشراقه في غمار تتبع عملية الشيخوخة» م. س. ذ ص ١٣.
(١٠) لاندسبيرج - م. س. د. ص ٢٨ - ٢٩، ٣١.
(١١) ألكسندر هايدك - ملحمة جلجاميش وما يماثلها في العهد القديم - مطبعة جامعة شيكاغو - شيكاغو - ١٩٤٦ - ص ٦٣ - من الواضح أن تجربة الموت في ملحمة جلجاميش تتجاوز حتمية اكتشاف الموت، فهناك كذلك إشارة إلى طابعه النهائى وتسم هذه التجربة بالشعورين المتداخلين رهبة خشية الموت وعقم الحياة، الأمر الذي نلقاه في وقت لاحق لدى القديس أوغسطين في أعقاب موت أقرب أصدقائه إليه (الاعترافات - الكتاب الرابع). ومن الأمور التي تدعو للاهتمام مقارنة رد فعل جلجامش بوصف فيلهالم فوت للاستجابة العادية من جانب الرجل البدائي تجاه موت

رفعه السثرى حتى تكون الاندفاع الأول متمثلاً فى التحلى عن الجنة والفرار لأن المت قد عدا شيطاناً يوسع أن يقتل راجع عناصر النفسية الفولكلورية - لايبزج - ١٩١٣ ص ٨١

(١٢) هايدل،م. س د. غير أن الحياة فى العالم الآخر تصور باعتبارها كئيبة بصورة بالغة: «التراب طعامهم والحمأ شرابهم» بحيث أنها بالنسبة للبعض تبدو أسوأ من العدم الكامل، وبالرغم من ذلك فإن هناك استثناءات تبنى على أساس عدد أبناء المرء أو طريقة موته» فأولئك الذين لهم أربعة أبناء على الأقل يحصلون على شراب من الماء البارد، وذلك الذي مات ميتة بطل بوسعه أن يتعد أريكة ويشرب الماء النقي، ويتعين ادراك أنه ليس هناك تناقض بين عدم الايمان بحتمية الموت ووجود نظرية للحياة الأخرى، فكون «بعض» الناس يموتون حقيقة لا سبيل لنكرانها وإن كانت لا تعني بالنسبة للإنسان البدائي أن البشر جميعاً «أن يموتوا». إن الاسطورة تحدثنا فحسب عما يقع لأولئك الذين يموتون أو يقتلون

(١٣) يبدو أن ما يفسر لامبالاة الإنسان البدائي بالموت هو عدم الاعتقاد بأن الموت هو عدم نهائي وليس كما يعتقد دوركايم «لأن تدريبه على عدم المبالاة في تقدير فرديته ولاعتياده تعريض حياته للخطر باستمرار فإنه يتخلى عنها بقدر كاف من السهولة» وحينما يقرر دوركايم أنه «ليس من الصحيح أن الحاجة إلى البقاء الفردي كانت تحالح المشاعر على نحو نشط فى البداية» فإنه لا يبدو أنه يدرك أن السبب في ذلك ببساطة هو أن الإنسان البدائي لم يعتقد بأن الموت هو النهاية، فإذا لم يكن بوسعه إدراك ما يعنيه ذلك فكيف يشعر بالحاجة إلى البقاء الفردي». راجع: إميل دوركايم - الأشكال الأولية للحياة الدينية - فرى برس - ١٩٥٤ ص ٢٦٧ راجع كذلك: رادين - الديانة البدائية - دوفر - ١٩٥٧ ص ٢٧٠.

(١٤) سير جيمس فريزر - الايمان بالخلود - لندن - ماكميلان - ١٩١٣ ص ٤٦٨.

(١٥) نقلاً عن: بول رادين - الديانة البدائية - م. س. د. ص ٢٧١ - ٢٧٣.

(١٦) المرجع نفسه ص ٢٨ - ٢٩

(١٧) موردوك م. س. د. ص ١١، ٧٧، ١٨٣، ٩٥، ٣٤٦، ٤٩٦.

(١٨) كتب ارنست كاسيرر يقول: «إن العقل وهو على مستوى الفكر، مستوى الميتافيزيق يتعين عليه أن يسعى إلى أدلة لبقاء الروح بعد الموت، وتسود العلاقة العكسية في بداية الثقافة الإنسانية، إن ما يتعين إثباته هنا ليس الخلود وإنما الفناء» راجع فلسفة الأشكال الرمزية - بيوهاڤن - مطبعة جامعة ييل - ١٩٥٥ - الجزء الثامن ص ٣٧.

(١٩) إن علينا أن نعيد النظر فى «الانطباع بأن المصريين القدماء كانوا شعباً مريضاً تملكته فكرة الموت فأفنى زهرة حياته فى كآبة ووقار فى غمار الاستعداد لنهاية الحياة... ليس هناك ما يمكن أن يكون أبعد من هذا عن الحقيقة، لقد قضوا وقتاً غير عادي وبذلوا طاقة غير مألوفة فى نفي الموت ومراوغته ولكن الروح لم تكن روحاً كابية متوجسة، بل الأمر على العكس من ذلك فقد كانت روح الفوز المفعمة بالأمل، روح التوق العارم للحياة وتأكيداً حافلاً بالترقب للحياة المقبلة في مواجهة الطابع النهائي الكئيب للموت، راجع: أ. ويلسون - ثقافة مصر القديمة - شيكاغو - مطبعة جامعة شيكاغو - ١٩٥٦ ص ٧٨

(٢٠) المرجع نفسه ص ٢٩٧.

(٢١) يبدو أن لاندسبرج كان يتبنى وجهة النظر تلك حينما قال بأن نشوء الوعى الفردي يسبقه تغيير فعلي فى «فردية» الإنسان «إن هذا الاتجاه إلى الفردية لا يتألف بالأساس من امتلاك ناحية وعي أكثر تحدداً وأشد دقة بالفردية وإنما هو يكمن في المقام الأول في حقيقة أن الإنسان يكتسب خصوصية بالفعل، ويفترض الوعي المتغير بصورة مسبقة في الكائن، وهكذا فليس الوعي بالموت الفردي هو الذي يحتدم بالأساس وإنما هو فى المقام الأول التهديد ذاته بهذا الموت.... منذ هذه اللحظة فحسب (أي حينما تنفكك عرى الروابط مع القبيلة) تتكون عنصر قابل لأن يتهدد عبر العدم الحقيقي» م. س. د. ص ١٨ - ١٩.

(٢٢) رادين م. س. ذ. ص ٢٧١.

(٢٣) ادين - الآلهة والبشر في العالم البدائي ص ١٩٠ - ١٩١.

(٢٤) إن الايمان بشكل ما من أشكال البعث ماثل بصورة شاملة في كافة الحضارات القائمة على الالتقاط وصيد الأسماك» راجع» رادين - الديانة البدائية ص ٢٧٠.

(٢٥) ف. م. كورنفورد - من الدين إلى الفلسفة - نيويورك، هاربر - ١٩٥٧ ص ١٦١ راجع أيضاً: ليفى بريل م س د ص ٣٥٦

(٢٦) كورنفورد م. س. د. ص ١٠٩.

(٢٧) راجع: اروين رود - النفس - نيويورك - مطبعة الإنسانيات - ١٩٢٥ - الفصل الأول.

(٢٨) كان الاغريق الأوائل يعتبرون السائل المخي (بالتحديد سائل النخاع الشوكي) والمني شيئاً واحداً ومن ثم فإن الروح الخالدة لا تبدو فحسب باعتبارها المبدأ الحي وإنما الحياة وقد انتقلت عبر التناسل، لمزيد من التفاصيل راجع؛ ر. ب. أونيانس - أصول الفكر الأوروبي فيما يتعلق بالجسد، العقل، الروح، العالم والقدر - كامبردج - مطبعة الجامعة - ١٩٥١

(٢٩) راجع لاندسبرج م. س. د. ص ٥٧ - ٥٩ يصف صراحة لدى حديثه عن المسألة ذاتها هذه الحالة من حالات الوجود فى المقام الأول جسد المرء: «إن السجن هو ذاته الملجأ أيضاً».

(٣٠) سفر الجامعة بن داود - ٣: ٢٢٩. ١٦، ٣ - ١٩، ٢٠.

(٣١) جون بيرنت - فلسفة الاغريق الأوائل - بلاك - ١٩٣٠ - الطبعة الرابعة ص ٨.


## - تتمة المنشور على الصفحة ١٧ -


لغتنا الفصحى هي لغة ثقافتنا الواحدة وإبداعنا المشترك. ولن تتحقق لنا ثقافة عصرية حقيقية إلا بهذه اللغة ومن خلال تفجير ما تنطوي عليه من طاقات إبداعية مع اعتبار التراث الشعبي المكتوب باللهجات المحلية جزءاً لا يتجزأ من تراثنا القومي نعتز به ونستلهمه.

برامج التربية ووسائل الإعلام لها دور كبير في التعريف بالإبداع الشعري الجديد لذا نرى أن قيام أجهزة الاعلام والتربية بمضاعفة جهودها في هذا المجال يسهم في تعميق الصلة بين الابداع الشعري الجديد وبين المتلقي.

إن النتائج الإيجابية التي حققتها هذه الندوة بفضل جهود المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تشجعنا على التوصية بتكرار مثل هذا اللقاء وتغذية الحوار حول قضايا الشعر المعاصر بالوسائل التي تراها المنظمة مناسبة.

# ثلاث قصائد حب

بيان الصفدي

خريف - ١ -

مقعد في الخريفْ
حوله.. وعليهْ
ورق أصفرٍ.. وغبارٌ
وريح تصفّر حول المكانْ
مقعد واجم في الحديقهْ!

أيأتي نهارٌ
ويمسح ذاك الغبارْ،
ويسكن عشبَ الحقيقهْ؟
أيأتي ويكسو الشجرْ
ورقاً.. ويجيءُ..
ويجلس ثانية عاشقانْ؟

خريف - ٢ -

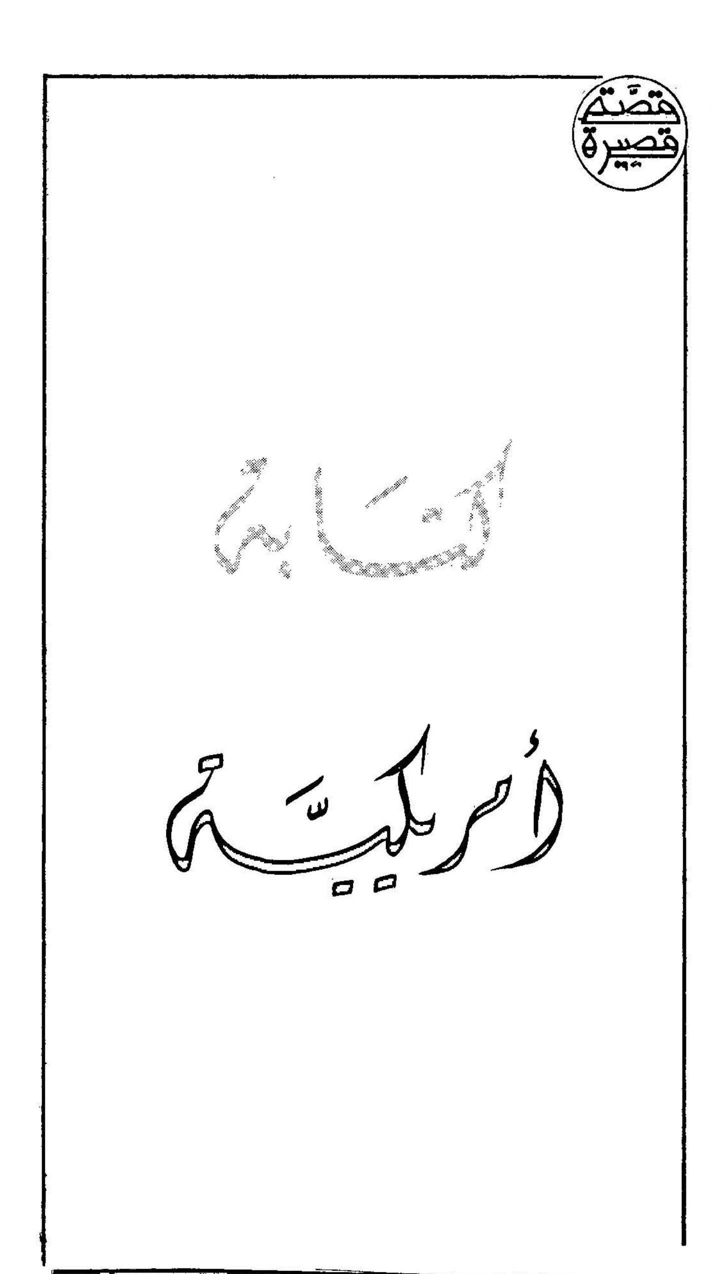
في مساء شفيفْ
كان يكفيه أن تقفي،
ويكفيه أن تُظهري غَنَجاً،
وتشيحي قليلاً!
وإلا..
لماذا الوقوفْ؟

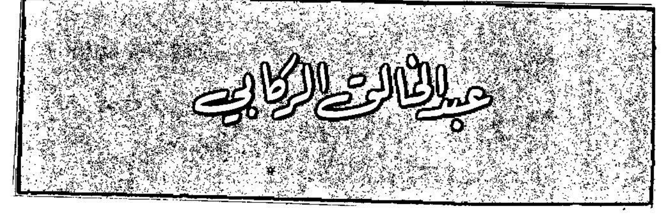
لماذا ابتسمتِ؟
لأن الخريف ببغداد حلوٌ..
وشارعه هادىء ونظيفْ؟
ويوصي بأن نتمشّى
وأن نتشّهى..
إذاً..
يا له من خريفْ!.

٣ - السماوة (*)

لماذا السماوة أحلى
هي الآنَ؟
حتى أكاد أرى نخلها في عروقي،
وبتُّ أكلِّمها في المنامِ،
لأن ابنةً قدَّمت زهرة ليَ منها،
وصارت تصاحبني في الطريقِ،
وتعبث بي راضياً،
لكأن تراب السماوةِ
نخلَ السماوةِ
في غرفتي..
وصديقي!

(*) مدينة في جنوب العراق




مرة أخرى كان عليه أن يموت. خطرت الفكرة في ذهنه، وسمعه مشدود لصخب العصافير التي طارت بغتة على ارتفاع خفيض، مفجّرة صمت الدغل المطبق برفيف أجنحتها. وسمع المياه تتناثر مدوّمة حول سيقانهم وهم يعبرون النهر، هناك في الطرف الآخر من دغل الطرفاء المغبر. وفاحت رائحة الطحالب العطنــة. وفي الأعـلى اعتور طـيران النوارس شيء من الاضطراب.

ازاء ركبته المغروسة في الرمل قذف ببقايا الأوراق التي أضجره مضغها، فسالت البصقة خضراء اللون. ولحس شفتيه المالحتين قبل ان يهمس محذراً:

- هاني... انهم قادمون!

وعلى يساره لم يَرَ من (هاني) سوى ساقه القصيرة الممتلئة وهي تهتز. انه لا يكفّ عن عبثه ابداً، ولا شك ان جسده السمين الغاطس وسط شجيرات الطرفاء يختضّ الآن بضحك مكتوم. ومن الخلف جاءه همس (حيدر) و (كامل) محذّرين إيّاه. أسند يده على فخذه واشرأبّ بعنقه مطوّفاً بنظره على امتداد رؤوس الطرفاء المقبّبة. قد يكون واهماً فيما سمعه، وإلا فأين هم؟ وثبّت عينيه على اشجار الصفصاف والغرب الرخوة القائمة عند حافة الدغل، وهي تتأرجح امام ريح عابرة. الا يحتمل أنهم يتقدّمون زاحفين؟ وفوجيء بالشجيرات تهتزّ بعنف لينبثق من وسطها وجه (أحمد) الشاحب كأنه نبع من تحت أنفه بالضبط. لحظتئذ أدرك أنهم حقاً كانوا يزحفون. لكن إدراكه ذاك جاء متأخراً، فقد باغته (أحمد) بوخزة من فوهة بندقيته في الجانب الأيسر من صدره، مخالفاً بذلك العهد الذي اتّفقا عليه سراً بأن لا يصيب أحدهما الآخر. لكنه غدر به وأصابه، فلم يجد بداً من ان يقفز تاركاً بندقيته تنزلق من يده. ودار حول نفسه وهو يسمع وقع خطى المهاجمين ينسحبون - بعدما أصابوا (هاني) أيضاً - نحو مواضعهم في الجانب الآخر للنهر. ورأى السماء زرقاء تماماً لحظة هوى على ظهره وسط النباتات الشائكة. وقبل ان يغمض عينيه ويموت لمح (هاني) يترنّح بطريقة خرقاء مندفعاً باتجاهه ليهوي بجسده السمين على صدره كاتماً عليه أنفاسه. وفي محاولة لئيمة ليهشم أضلاعه بالغ باحتضاره فوق صدره قبل أن يموت بدوره. لحظتئذ تمنى لو يلكمه على أنفه الافطس. لكن كيف يصح ذلك وهو ميت؟! فأفرغ غيظه بغرز أصابعه في الرمل. وأمام وهج الشمس الساطع أغمض عينيه باحكام فشرعت البقع الخضر والزرق تعوم تحت أجفانه في بحر دام.

وطال همس (كامل) و (حيدر) وهما يتناقشان بجدية مفرطة في الطريقة الصحيحة لنقل جثتيهما، وهل يرفعانها على الأيدي أم يسحبانها؟ وبدا من الواضح ان (هاني) قد ارتاح للوضعية التي اختارها في موته، فقد لبد ساكناً على صدره بثقله الكافر، فنفد صبره وأنثنت ركبته تلقائياً مودعة ذلك البطن الرخو ركلة أفرغ بها غيظه. وأزاحه جانباً وجلس وسط استنكار (كامل) و (حيدر) اللذين هتفا به بصوت واحد:

- ما هذا؟ لم ننته بعد!

فصرخ بهما بدوره:

- لن ألعب... فهاني كاد يهشم أضلاعي!

وكانت اللعبة قد فقدت سحرها واعتورها الفتور. ومن الجانب الآخر للنهر عاد الصبية الأربعة الآخرون الذين كانوا أعداء قبل لحظات فرمى نحو (أحمد) الذي غدر به بنظرة وعيد. ولكي يبرهن (هاني) على أن الركلة لم تؤلمه شرع يتقافز بجسده الثقيل بخفة عجيبة أثارت حسده، فودّ من أعماق قلبه لو نفذ ما

دار في ذهنه قبل لحظات ولكمه على أنفه.

– لن نلعب معك بعد الان..... والليلة سنذهب إلى هناك دونك!

كان ذلك قرارهم النهائي، وقد نطق به (كامل) الذي أهّله طول قامته والزغب الأخضر الذي يعلو فمه لقيادتهم على الدوام. وشفع قراره بأن سحب منه بندقيته الخشبية مفرداً إيّاه من مجموعتهم إلى الأبد. وأولوه ظهورهم المتعجرفة متّخذين طريقهم نحو القرية.

لن يلعبوا معي!.... في هذه الحالة من الذي يموت؟ وبمزيج من السخط والنقمة فكر بسر اختيارهم الدائم له لكي يكون ضمن الموتى!

– ليكن..... سأذهب وحدي إلى هناك!

وواصلوا سيرهم كأنهم لم يسمعوه، سوى (هاني) الذي استدار نحوه وصاح:

– لن تجرؤ فأنت تخاف الظلام!.... ثم هناك هاشم الحارس الذي سيسلخ جلدك ان وقعت بين يديه!

لن أجرؤ؟ واستدار جانباً متطلعاً بشيء من الخوف نحو التل البعيد المنتصب شرقي القرية، وإلى الوراء منه، تحت سماء عميقة الزرقة، امتدت الجبال وردية اللون.

– لكنني سأذهب في ظهيرة الغد.

وبعدما قام (هاني) بقفزة بارعة في الهواء أحاط فمه براحتيه المكورتين كالبوق وصرخ وهو يتقهقر بظهره إلى الوراء ليلحق بهم:

– عندئذ يكون الجنود قد وصلوا ورفعوا الحطام بكامله.

في تلك اللحظة أدرك مبلغ غبائه لأنه لم يلكمه على أنفه فقد قال الصدق.

– اسمعوا.... إن ذهبتم الليلة إلى هناك دوني سأشي بكم صباح الغد إلى المعلّم!

لكنهم لم يسمعوه فقد انحدروا نحو بطن الوادي. ولم تمر سوى لحظات حتى لمحهم مثل سبعة جراء ملطخة بالوحل وهم يرتقون الحافة الثانية للوادي ليدخلوا القرية.

نعم... سأشي بهم!

وحاول القفز مثل (هاني) لكنه سقط على وجهه وامتلأ فمه بالرمال، فبصق بغيظ وهو يتخذ بدوره طريقه نحو القرية.

ما كاد يطأ بقدمه عتبة البيت حتى استقبلته أمه بالصياح. وعندما رأت ملابسه ملطخة بالوحل تحول صياحها إلى صراخ مطعَّم بشتائم من العيار الثقيل. وانفلت ثديها المطوط من فم طفلتها الرضيع التي شرعت تبكي بمرارة. ووسط تلك الفوضى التي اكتسحت جوف البيت وطغت على صخب العصافير المتنقلة بين اغصان السدرة، لبد واقفاً في موضعه في انتظار صفعة أمه المحكمة التسديد والتي لم تخطيء ولو لمرة واحدة جانب رقبته. ورغم رغبته الملحّة بأن يتلمّس بأصابعه تلك البقعة الملتهبة من عنقه، امتنع عن ذلك في محاولة مكشوفة لاغاظتها. وبعدما استبدل ثوبه بآخر نظيف تفوح منه رائحة الصابون صرخت به أمه من جديد وهي تشير نحو الماعون المركون في رماد الموقد:

– هيا.... سارع بتناول الزقوم!

وتناول (الزقوم) على عجل دون أن يكف عن التلفّت حوله وهو في أشد لهفة ليغادر البيت سريعاً، فقد قال (هاني) إن الجنود سيرفعون الحطام صباح الغد..... إذن يجب أن يسبقهم فيذهب إلى هناك قبل غروب الشمس. لكن أمه بقيت قابعة عند الباب تلقم طفلتها ثديها وتدير بيديها المغزل، فتلهّى لبعض الوقت بالاستماع إلى الراديو المركون في كوة في الجوار، مستمداً من الأناشيد العسكرية الصادحة الحماس اللازم لانجاز مهمته دون تهيّب.

اتجه نحو الحظيرة، ووسط جثير الماشية وقع على العصا ذات الرأس الحديدي المسنودة إلى جدار المعلف. ورغم إيمانه بأنها لا تشبه بندقية بحال من الأحوال لكنه فكر بأن خطورة المهمّة تقتضي منه التسلّح بشيء ما. وعندما غادر الحظيرة لم يفاجأ بأن تعود أمه لصراخها ملغية بذلك عطسة كانت على وشك الانطلاق من منخريها المتوترين:

– أما اكتفيت بوحل النهر لتلطخ ثوبك هذه المرة بالروث؟

فنفض عن ثوبه بقايا القش والأعشاب الجافة.

كانت الشمس قد صبغت قمة سدرة البيت بشعاعها البرتقالي عندما سنحت أمامه الفرصة، فقد اضجعت أمه الطفلة في المهد وولجت الحجرة لإعداد العشاء، فسارع بمغادرة البيت غير آبه بابهام قدمه الذي تفجّر منه الدم بعدما تعثّر بالعتبة. واخترق الأزقّة الجانبية. وأفعمت أنفه روائح الأطعمة التي تعدّ على المواقد. وغادر القرية من طرفها الشرقي يتقدّمه ظله لمسافة بعيدة. وواجهته الجبال وقد شابت لونها الوردي مسحة بنفسجية تخددها لطخات زرق كانت تكبر كلما أمعنت الشمس في انحدارها نحو غابات النخيل.

وقف ازاء التل وقد أنهكه الركض شاعراً بدقات قلبه تتسارع في صدره. وجال حوله بنظرة متفحصة.... لا أحد. وكانت العصا قد غدت في يده بندقية مثقلة بالرصاص فصالبها على امتداد ذراعه وشرع بارتقاء سفح التل زحفاً.

– أنت... أين تراك تذهب؟

أجفل على صراخ انطلق من تحت، وكان قد أوشك على الاقتراب من القمة فاختضّ جسده بعنف وتدحرج للأسفل. وسكن إزاء بسطالين موحلين كانت عقدة قيطان أحدهما على وشك أن تنحل. وببطء رفع رأسه للأعلى متنقلاً ببصره عبر فردتي السروال الخاكي الذي تعلوه قمصلة عسكرية بأزرار نحاسية يطل من خلال ياقتها وجه (هاشم) الحارس الذي كاد يضيع وسط الكوفية الملفوفة حوله. وكان قد تنكّب بندقيته جاعلاً فوهتها للأسفل.

– هيا... ارني شطارتك في الركض وإلا أدميت لك أذنك!

من أين جاء؟ لا شك أنه قدم من الجانب الآخر للتل.

– نظرة واحدة.... واحدة فقط ألقيها على الجانب الآخر من التل أعود بعدها يا عم هاشم!

وأرسلت سيكارة الحارس سحابة دخان كثيفة قبل أن تسقط وتنسحق تحت البسطال.

- لا يا ولدي... لا فالجنود لم يصلوا بعد لدفع حطام الطائرة وقد تكون هناك قنابل!

وبعدما سلك حلقه وتمخط بعنف ماسحاً يده على سرواله المجعد أردف:

- أترضى أن تموت وأنت لا تزال طفلاً بعمر الورد؟..... بووم... هكذا تنفجر القنبلة فتتحول إلى أشلاء!.... هيا... هيا اخطف رجليك نحو القرية، فالشمس قد أوشكت على المغيب.

عاد خائباً نحو القرية يتبعه ظله هذه المرة. وبقي العم (هاشم) منتصباً في موضعه يتابعه بعينيه وحديد بندقيته يومض من وقت لآخر. وكانت بندقيته هو قد عادت مجرد عصا لا خير فيها.

وواصل السير بخطوات متعثرة دون أن يكف عن الالتفات إلى الوراء حتى رأى الحارس يتخذ طريقه نحو الحقول فتخفى خلف جذع شجرة وانتظر. وعندما غاب الحارس عن عينيه سارع بالعودة راكضاً نحو التل.

يجب أن أسبقهم.... سأجعلهم يتوسلون بي لأشاركهم اللعب.... فقط لو وقعت على قطعة صغيرة من الطائرة.... ولتكن بحجم الدرهم سأستطيع أن أبهرهم بها... سأبصق على تلك القطعة المعدنية وأنظفها بثوبي وأريهم اياها... انظروا... إنها من طائرة فانتوم!.... ستتسع عيونهم بالتأكيد وسيحسدونني وسأثبت لـ (هاني) أن القفز بخفة ليس بالشيء المهم على الاطلاق... سأثقبها واجعلها على شكل قلادة أضعها في عنقي وأريها لكل من يشك بشجاعتي!

عند القمة دوّمت الرياح حول رأسه، أو هكذا خيل له شاعراً بأمعائه تتقلص في جوفه في انتظار المفاجأة. لكن الذي أدهشه حين نظر إلى الجانب الآخر من التل أنه لم ير ما يثير الانتباه على الاطلاق: فالأرض تمتد حتى الجبال البعيدة التي غدت بنفسجية اللون، لا شيء يعتور انسيابها سوى نباتات شائكة وأشجار برية استطالت ظلالها لمسافة طويلة. إذن أين هي الطائرة؟ هل يعقل أن ذلك الدوي الذي هز القرية صباح اليوم وعمود الدخان الذي ارتفع فوق التل كانا دون نتيجة؟!

وقبل أن يهبط عبر السفح الآخر للتل تلفّت حوله فرأى العم (هاشم) وقد أصبح بحجم طائر أسود صغير. وتقدم خلال الأرض الشائكة بساقين مثنيتين وبندقية مهيأة للاطلاق. وعاد إليه الأمل والتهب حماساً عندما وطئت قدماه أرضاً سوداء تماماً يغطيها الرماد. لا شك أنها سقطت هنا. وكاد قلبه ينفجر في صدره. وتوحدت حواسه الخمس بحاسة النظر فقط فهالته تلك الكتلة التي اعترضت سبيله. كانت كبيرة الحجم تكثر فيها النوابض والأنابيب والاستطالات المعدنية البراقة، وثمة رائحة خانقة تتصاعد منها. تلمّسها بحذر. لا تزال دافئة رغم أن الطائرة سقطت منذ الصباح. وكاد يصاب بخيبة أمل حقيقية عندما لم يستطع اقتطاع أي جزء منها. كما وأدرك استحالة سحب هذه الكتلة نحو القرية. فتركها آسفاً وواصل تقدمه عبر الأرض المحروقة. وهذه المرة تعثر بقطعة معدنية مستوية طويلة عليها كتابات منتظمة كأنها خطّت بالمسطرة. وكوّر شفتيه وبسطها في محاولة يائسة ليتهجأ تلك الكلمات... لكنه لم يستطع... وأدرك أنها ليست كتابة عربية.... لا شك أنها كتابة امريكية... نعم... فالفانتوم تصنع في أمريكا... امريكا عدوة الشعوب - كما يقول معلم الوطنية...

هذه القطعة لن تنفعه أيضاً فهي تكاد تكبره حجماً. تقدم لمسافة أخرى وبغتة كاد يصرخ فرحاً: فأمامه وسط نباتات شائكة التمع شيء ما ببريق خاطف. هيأ البندقية وتقدّم. ودس يداً راجفة وسط الأشواك ليمسك بذلك الشيء الذي فاجأته برودته. كان أحمر اللون عليه حزوز منتظمة كأنه مزهرية... لا بل إنها مزهرية حقاً!... ووسط دوامة الفرح التي اكتسحته جرّب أن يقيم تلك المزهرية على راحة يده المبسوطة، لكنها سرعان ما مالت جانباً. وعندما تفحص قاعدتها المستديرة رأى ثمة قطعة معدنية مقوَّسة إلى الخارج لا تسمح لها الاستقرار بشكل ثابت.

أصبح من العبث الاحتفاظ بالعصا، فالمهمة انتهت. وبضربة واحدة شمرها بعيداً، وهرول باتجاه التل مخفياً المزهرية تحت طيات ثوبه. وعندما أصبح فوق القمة جلس ليلتقط أنفاسه اللاهثة وليحدق بمزهريته من جديد.... أين أنتم يا أصدقائي لتروا ما الذي استطعت الحصول عليه؟ ودّ لو يصرخ بملء حلقه، لكنه تلفت حوله وهو يفكر بالعم (هاشم). ومرة أخرى حاول أن يقيم المزهرية على الأرض ومرة أخرى أيضاً مالت جانباً.

بقفزات معدودة انحدر للأسفل، وأمامه كان قرص الشمس البرتقالي قد شرع يغوص وسط غابات النخيل البعيدة، وفوقه ثمة غيمة تكاد تتطردماً. وكانت يده الممسكة بالمزهرية قد اخضلّت بالعرق. بطبيعة الحال ستصرخ أمي في البداية وتحاول أن تمنحني صفعتها المحكمة التسديد... عندها سأريها اياها... ستتسع عيناها الملطختان بالكحل... وبعدما تتلمس بطرف الفوطة أنفها تختطف المزهرية من يدي لتضعها فوق الراديو.

لكنها لا تستقر على قاعدتها!... وعاد يتفحصها بنظرة مدققة فاصطدم بصره بتلك القطعة المعدنية اللعينة المقوّسة. ضربة واحدة وتستوي القطعة فتستقر المزهرية باعتدال. على يساره لمح صخرة كبيرة ناتئة من الأرض، إنها تفي بالغرض. قرفص قربها ورفع المزهرية عالياً. في تلك اللحظة لاح لعينيه العم (هاشم) وقد أصبح بحجم أكبر. إنه في طريقه ليحرس حطام الطائرة في انتظار مقدم الجنود. لا يهم، فقد حصلت على بغيتي.....

وهوى بها نحو الصخرة....

بووم!!.....

- عم ها.....

(بغداد)

# الحداثة بين الفلسفة والتسييس

## "دراسة في القصة السورية القصيرة بعد الهزيمة"

صالح الرزوق

قد يكون الحديث عن القصة العربية السورية خلال عام واحد (١٩٨٠) أمراً غير مبرر، لا تاريخياً ولا فنياً. وذلك لاعتبارين:

١ - عدم وجود أي مؤشر إلى ولادة شيء جديد خلال الثمانينات. وإن تاريخ القصة بعد الهزيمة هو في الحقيقة عبء على ما قدمه الرواد قبلها. وغير جديد أن نقول إنه منذ ذلك التاريخ ونحن نفتقد، على مستوى الوطن العربي، إلى قاص بحجم محفوظ أو زكريا تامر أو وليد إخلاصي أو العجيلي...

٢ - خضوع القصة منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ إلى نوع من الشعائرية السياسية، بحيث تغدو كل الظواهر الوجدانية مرتبطة بالهزيمة ومحاولة الخروج منها، مع الأخذ بعين الاعتبار كافة الأساليب والتوجهات الإيديولوجية.

نحن إذاً حين نريد تقييم عام واحد من عمر القصة في سورية، إنما نقيم خلاصة مسيرة السبعينات ككل، وعلى ضوء الإنجازات الهامة للقصة خلال الخمسينات وستينات القرن الحالي.

* * *

كلنا يعرف أن الهزيمة قد خلقت في وجدان الأمة هزة حضارية قوية، حركت ما كان راكداً وواثقاً في أعماق النفس العربية. وكنتيجة لذلك اضطربت كثير من القيم والمعايير، لا بل ماتت واندثرت بغمضة عين.

وكان أن حصل ما لا بد منه، أعني ذلك الضياع والتشتت واللامنهجية، بالطبع إلى جانب السلوكية النضالية الثورية، والسلوكية السلفية الجامدة.

وقد عبرت القصة إلى جانب الشعر عن هذه التحولات، ولكنها في الوقت نفسه عانت من أمراض الأمة الجديدة، لا سيما نزوع القلق المشرف على عدمية قاتلة ونهلستية سوداء في بعض الأحيان (غادة السمان، نزار قباني). وهذا بالطبع غير القلق على المصير الإنساني الذي تحدث عنه توينبي، وربما كان أقرب إلى الفوضى والاضطراب، إن لم يكن هما بالضبط.

وفي هذا التوجه الفجائي، البائس، المتحلل، يندر أن نجد أسساً تصلح كمعيار في عملية البحث والتقييم.

فإذا حصرنا مجال الدراسة على النماذج المتفق حول جديتها، يمكن أن نعتبر همَّ الحداثه معيارنا الضائع.

* * *

لماذا وقع اختياري على الحداثة بالذات؟

لقد طرحت مجلة (شعر) هذا الشعار، وبعدها تبنته كل من (أدب، حوار، أصوات، وأخيراً مواقف). لكنها عوضاً عن أن ترفد مسيرة كل من «الآداب» (الالتزام) و «الثقافة الوطنية» (الواقعية الاشتراكية)، خلقت لنفسها مساراً خاصاً، يعتبر الحداثة سلوكاً وغاية. هذه الإطلاقية في طرح الحداثة قد سقطت مع ابتلاع إسرائيل أجزاء هامة من أرضنا العربية. ومع بداية عام ١٩٧٠ أصبح شعار الحداثة هو الجسر الديناميكي الواصل ما بين الالتزام (باعتباره قلقاً وجودياً) والواقعية الاشتراكية (على فرض أنها الأفق السياسي الصائب). لذلك نجد أن تاريخ القصة منذ ١٩٧٠ هو تاريخ استيعابها للحداثة بالمعنى المذكور آنفاً.

وإن الحداثة بهذا الطرح تصبح التجسيد الفني لكل من الالتزام (فلسفة الأدب) والواقعية (تسييس الأدب).

* * *

لا ريب أن من اصطلح على تسميتهم بالأدباء الشباب هم الذين توخّوا إثارة هذه المسألة والتنظير لها، وقد ساعدهم في حملتهم بعض شواهد الأجيال السابقة كعبد الله عبد وصلاح دهني وشوقي بغدادي. ونستطيع القول إن الرياح بدت مواتية جداً لهم بعدمـا أزاح الموت جورج سالم وخطـه الميتافيزيكي ومن بقي من رواد القصة كحنا مينة وزكريا تامر ووليد إخلاصي بدوا أكثر تفهماً لمضمون الحداثة الجديد، ووصل الأمر بوليد إخلاصي أن انتقل بهذا المضمون إلى درجة عالية من الشفافية والجودة بمجموعته الأخيرة (الأعشاب السوداء).

غير أن ذلك كله لا يمنع من الإحساس بوجود توجهات حداثية أخرى هي أشبه بأصوات منفردة ومتفردة.

فالعجيلي ذلك الرائد الكبير لفن القصة لا يزال منذ ١٩٤٨ (بنت الساحرة) وحتى الآن، ضمن اهتماماته الوطنية والقومية المعروفة، مستمراً بالعطاء الشيق والأخاذ. ولعل أهم ما يذكر له فضله الكبير في تنمية أجواء الحكاية العربية الأصيلة، ورفعها من الابتذال إلى بنائية كلاسيكية راسخة.

وعلى القطب المعاكس تماماً ينبري حيدر حيدر لتفجير كلاسيكية القصة وإلباسها ثوباً مغرقاً في الحداثة، مثيراً كل ما هو ممكن من إحساسات ورغبات تدميرية.

وكان لا بد لهذه النزعة التدميرية أن تحرق كل شيء ابتداء من أسس القصة البنائية، وانتهاء بأبطال القصة المفترض وجودهم.

ويندر أن تجد قصة لحيدر حيدر لا يكون فيها بطل وحيد متمرد على عفن التاريخ، ومكتوب على جبينه كلمة الموت.

واضح أن الهزيمة هي الدينامو الفعال لتلك الرؤيا، ما دامت قائمة حضارياً؛ وأمرّ من ذلك وجدانياً.

نعم. الهزيمة هي اصبع الديناميت عند حيدر حيدر، مثلما هي مسحة الحزن عند قمر كيلاني.

ويبدو هذا الأمر منطقياً جداً، في حال الرجوع إلى جذور المنطق الشرقي. فالهزيمة التي أصابت الرجل بالخصاء الحضاري تحرض ذكورته المقيدة والمهانة، وتدفعه إلى نوع من البطش والانتحارية. بينما تخلف في وجدان المرأة حزناً وقهراً وهماً دفيناً.

ولذلك تجد الرومانسية الحديثة قد غزت قصص المرأة فقط.

فإلى جانب قمر كيلاني توجد أسماء جديدة نسبياً مثل اعتدال رافع وسميرة بريك وهدى الفيل اللائي برعن في معالجة المواضيع النسائية الصغيرة.

* * *

والآن لنتساءل صراحة: كيف ننظر إلى تلك المغامرة المديدة بشعبها واهتماماتها المتعددة؟ لقد أجاب كثير من النقاد عن هذا السؤال، وقالوا: إن القصة تعاني من أزمة هي جزء من سلسلة أزمات أخرى تجتاح الفكر العربي والوجود العربي بالذات.

بينما أعرب يوسف اليوسف في مرات كثيرة عن تفاؤله بجيل السبعينات، ومن قبله كان الدكتور حسام الخطيب قد أكد تفوق القصة السورية ككل، وارتفاع بعض نماذجها إلى مستوى عالمي.

إنها شبكة خطرة من الآراء، تصطاد السمكة على اليابسة لا في الماء. وإن كان في كل منها جانب من الصحة.

إنني لا أشك مطلقاً فيما أورده الدكتور حسام، لأن قصص الدكتور العجيلي وإخلاصي وتامر المترجمة قد نالت قبولاً معقولاً، لا سيما لدى القراء السوفييت والإنكليز. لكن لم نسمع بعد عن قاصّ من جيل السبعينات له هذا الحضور والتواجد، حتى ولو على الصعيد العربي.

وهذا لا ينفي حقيقة التفاؤل الذي يعتقد به يوسف اليوسف، خصوصاً بعد ولادة نماذج متفوقة لجيل السبعينات، أذكر منها على سبيل المثال قصتي « الضيف » و « يمام » لمحمود عبد الواحد، « العريف غضبان » لحسن.م. يوسف، « ضابط بكامل ثيابه الرسمية » و « شجرة الكينا » لنيروز مالك، وجميع قصص هدى الفيل. وهي لا تتعدى الثلاث.

إذاً يحق لنا التفاؤل بالنماذج المذكورة وبنماذج أخرى قليلة، مثلما يحق لنا تسجيل كثير من الملاحظات السلبية التي تسمى خطأ بالأزمة.

**o الصراع**

تقوم الحياة على الصراع بشكل ملحوظ. ومنذ تفاحة آدم والوجود البشري صراع لا ينتهي. وقد قام فن التخييل مسرحاً ورواية وقصة على هذه الفرضية، وأصبح من مستلزمات القصة وحدودها وجود أحد أشكال الصراع أو الدراما أو التضاد الحدثي. لكن عدم فهم بعض القاصين للإنجازات الحديثة كتيار الوعي والمونولوجات والتعبير السينمائي، ساقهم إلى الاسترسال مع مشاعرهم المتوحدة، أو متابعة الموجودات بشكل حيادي وفوتوغرافي قاتل، فكان أن غاب الصراع، وتفككت مفاصل القصة وتحولت إلى نوع من الهلوسة والثرثرة الزائدة عن اللزوم.

**o التجريب**

ساهم التجريب بدوره في خروج القصة عن حدودها، مثلما عمل على تألق أسماء كبيرة لا يجهلها أحد.

فالحداثة والتجريب، كما هو معروف، رؤيا تتسم بالحساسية والليونة. ولا يمكن لأي أحد أن يختبىء خلفها ليستر ضعفه وجهله بفن القصة، كما يحدث مع الكثير وفي العديد من المناسبات.

والمؤسف في الأمر أن معظم النماذج الرديئة قد دخلت من هذا الباب. باب التجريبية والحداثة، إلى أن خلقت ردة فعل ضد الستينات التي طرحت الشعار وتبنته.

**o المباشرة**

هذا المرض العضال أصبح مفزعاً بعدما أساء إلى اسم الواقعية، وبعدما فرّغ محاولات كثيرة اتسمت بداياتها بالجدية والمسؤولية.

فالواقعية التي أرادت التعبير عن التحولات الإيديولوجية والوجدانية الحاصلة في العالم والوطن العربي، كانت تهدف إلى حفز النفس البشرية وتوثيبها. أي أنها نفي سياسي للواقع القائم، ونفي فني للممارسة القصصية القديمة.

وإن ارتباطها بالهدف السياسي قد أعماها في بعض الأحيان، وفي غمرة المعركة القائمة عن الهدف الفني، وجعلها تقول الأفكار مباشرة، مع اللجوء إلى حيل حديثة مثل المقاطع والمونولوجات وغير ذلك. وهذا ما قادها بسهولة إلى الانزلاق في الخطابية ونسيان الذراع الفنية- الرافعة لأساس في القصة باعتبارها نزوعاً تخييلياً يعرب عن الأفكار بالصورة والبنية.

في هذا الجو شاعت (القصة الوثائقية) التي جردت القصة الحقيقية من آخر مرتكزاتها الفنية، وجعلتها كومة من الخطب والمقتطفات والصور المشوهة. مع الإقرار بوجود نماذج نادرة لا نشك بشرعية نسبها الفني.

إذاً الجانب الأكبر من هذا التوجه أدى إلى قصة سيئة السمعة، تعتمد التهريج أساساً لها..

● القصة القصيرة جداً

على الرغم من أن هذه الظاهرة مرتبطة حتماً بالحداثة والتجريب، فقد فضلت أن أفرد لها مجالاً خاصاً لأنها ظاهرة ذات وجهين.

الوجه الأول ما تقدمه من إشراقات شاعرية جميلة.

الوجه الثاني إثارة التوجه الاستهلاكي لدى الكاتب والقارىء معاً، والتعامل مع القصة في عصر الدعاية والإعلان، كأنها جزء من هذا الركب الانهزامي للحضارة. إذ لا يمكن للقصة القصيرة جداً مهما بلغت من الجودة والرهافة أن تمنع القارىء من الإحساس بالسهولة والسرعة، بالرغم من أن كتابتها ليست كذلك. فالفجوة القائمة بين الكاتب والقارىء قد تؤدي إلى تغريب كل منهما عن الآخر، وبالتالي إلى تغريب الإثنين عن فن القصة وأخلاقيتها وجماليتها. بصرف النظر عمّا يقال أحياناً عن نظرية الفعل التراكمي وسوى ذلك.

★ ★ ★

عموماً سجلت القصة العربية في سوريا جملة من التحولات الهامة، أما السلبيات المذكورة آنفاً، فهي سلبيات تغزو كل مرحلة من مراحل النشاط البشري. فما نعرفه اليوم عن أصحاب المعلقات وما نشهد لهمْ به من عظمة، لا ينفي الوجه السلبي الأسود لمئات القصائد التي غيبها التاريخ وازدراها ونسيهاأنسيانا تاماً.

ولنا الحق، كل الحق، في أن ننظر بعين التفاؤل إلى مستقبل القصة، ما دمنا لم نفقد وجودنا كأمة، وقدرتنا على الحياة.

إن هذا شرط أساسي في تنمية المواهب والإمكانات الكامنة، فهل يتسع صدرنا للمستقبل، مثلما يتسع المستقبل لأحلامنا وآمالنا؟.

حلب

قصة قصيرة

# السيد عبّاس فاضل الاعتيادي

سهيل الخالدي

منذ شهور مضت وأنا أنقب بين الناس، في الحافلات والمطاعم، في المقاهي والشوارع، عن بطل لقصتي التي تعذبني وكأنها ماكنة طبيب أسنان تحفر فكي كسكين تقطع الأعصاب.

فأنا لا أحب أن يكون أبطالي من الناس الاعتياديين، فكل النقاد «وهم زوجتي وأبني الصغير» يوجهون لي انتقادات مريرة لأن أبطالي تصنعهم الظروف ولا يصنعونها، تأخذهم الحياة ذات اليمين وذات الشمال ولا يأخذونها.

ولأني أديب أحب أن أشتهر حتى بعد بلوغي سن التقاعد، تخليت منذ ثلاثين سنة- نعم منذ ثلاثين سنه- عن أبطالي الاعتياديين، لذلك فشهرتي اليوم واسعة، وكل الجيران يعرفون أني أديب كبير «ملحوظة غير مهمة: نسبة الامية بين الجيران ٩٩٪ ».

لذلك لم أكن أفكر بكتابة حرف واحد عن زميلي في الشركة السيد عباس فاضل الاعتيادي.. ليس لأنه فلسطيني ولا أحد من المسؤولين يحب الكتابة عنه أو عن بلده، ولا لأنه يملك وجهاً اعتيادياً ليس فيه ما يثير الانتباه، ولا لعدم أهميته في شركتنا، ولا لأنه اكتسب لقب «الاعتيادي» من كثرة تداوله اللفظة حتى عرفت به وعرف بها... بل لأنه لم يقم بشيء يلفت إليه النظر... حتى أن سجلّه يخلو من غياب أو إجازة مرضية.

ويقال في شركتنا إن الاعتيادي أحب قبل عشر سنوات من الآن زميلة كوى حبها فؤاده سنوات طويلة، ولم يجرؤ على مفاتحتها بذلك، حتى أنها سألت حين قيل لها ذلك- بعد سنوات من زواجها- : هل حقاً يوجد في شركتنا موظف يدعى «عباس»؟!

وشخصياً أحببت أن أمازحه ذات يوم وأن أجعله يقول شيئاً غير اعتيادي، ففتشت أوراق ملفه (بصفتي مسؤول شعبة الادارة) فلم أجد ما يسعفني غير وريقة في آخر الملف تحتوي على ملاحظة هامشية تقول إنه استقال من وظيفته السابقة قبل أكثر من عشرين سنة لخلاف بينه وبين رئيس شعبته المدعو لطفي. فاستدعيت عباساً إلى مكتبي وقدمت له شاياً تردد في شربه ثم ألقاه دفعة واحدة في جوفه.

- لا تستعجل يا أستاذ، اشرب الشاي على مهلك.

قلتها معتمداً تأخيره، فأجابني بصوته الفلسطيني اليومي:

- عندي بعض المعاملات يجب أن أتمها.
- إذا سمحت، عندي سؤال؟
- تفضل!
- لماذا اختلفت مع السيد لطفي، ثم استقلت؟
- إنه شيء اعتيادي.
- كيف يكون ذلك الشجار الذي أساء إلى سمعتك الوظيفية شيئاً اعتيادياً؟!

سألته مشدداً على سمعته الوظيفية حتى يبدو الأمر كجريمة

نكراء، لكنه قال بهدوء المقبرة:

– حين يتصرف الآخرون تصرفاً غير اعتيادي معك، فلا يمكنك أن تكون اعتيادياً معهم، ما لم تكن شريكاً لهم.. أليس كذلك؟

– أكمـــل.

– إذن فموقفي من الأمور الاعتياديـــة.

– لكن هل علمت أنه أحيل إلى محكمة الجرائم الاقتصادية؟

– وهذا أمر اعتيادي أيضـــاً.

وهنا ضقت به ذرعاً وصرفته، ليس بالتي هي أحسن وإن لم أصل إلى التي هي أسوأ، وإن تملكتني في ذلك رغبة غير اعتيادية... إذ انني كنت قد ذهبت ذات سنة أعزيه بوفاة والده، فقال وهو يقدم لي فنجـان القهوة المرة:

– اشرب، إنه أمر اعتيادي.

وزرته بعد ذلك بسنوات حين أنجبت له زوجته طفلاً جميلاً، وكانت مجموعة الزملاء قد كلفتني، بصفتي مسؤول شعبة الادارة، أن أقدم باسمهم هدية مشتركة، وهنأته بحرارة، فقال وهو يقدم حبة الحلوى:

– تفضل.. إنه أمر اعتيادي.

لهذه الأسباب جميعها لم أكن أتوقع أن أكتب عن عباس فاضل قصة ما، حتى في ذلك الزمن الفاشل الذي كان فيه الناس العاديون يسيطرون على قصصي، إذ ليس من الممكن أبداً أن يكون أي موظف مثله يغطس في الأوراق حتى آخر دقيقة في الدوام، يضبط الموظفون ساعاتهم على موعد دخوله وخروجه، والذي لم يستلف من الصندوق أي سلفه (غير مدين للزملاء) والذي لم يطلبه أحد في التلفون من خارج الشركة... ليس من المعقول أن يكون هذا الشخص حرفاً واحداً في قصصي التي طارت شهرتها بين الجيران!!

ليس من المعقول أن أكتب عنه، فكيف حين يكون مثل هذا شخصاً فلسطينياً!؟

أما الآن.. نعم.. في هذا الشهر السادس من هذا العام البائس، فقد قررت أن أكتب عنه قصة! والسبب!؟

أني زرته أمس في المستشفى حيث يرقد والضمادات تملأ جسده ومن حوله زوجته وأطفاله الصغار... أما لماذا أدخل المستشفى، فهذا هو الحدث غير الاعتيادي في حياة السيد عباس فاضل الاعتيادي!

لم تصدمه سيارة فهو يطبق قواعد المرور بحذافيرها، لم يتشاجر مع جيرانه فهو يؤمن بالحكمة القائلة: صباح الخير يا جاري أنت في حالك واني في حالي، لم تضربه زوجته فهو يضاجعها « يومياً » وليلياً، ويعطيها كل مرتبه شهرياً!!

كل ما في المسألة أنني (بصفتي مسؤول شعبة الادارة) قررت أن أجعله يخرج من الشركة لبعض الوقت، فملفه لا يحتوي حتى على إجازة زمنية... لذلك ارسلته إلى المطار ليتسلم ارسالية مستوردة لحساب شركتنا.. وفي طريق المطار حاجز فحاجز فحاجز، وعند أول حاجز أطاروا يمينه، نعم يمينه، لا لذنب أقترفته شماله! فقد أكد محضر التحقيق أن المدعو عباس فاضل الاعتيادي مجرم كبير يستحق أقصى العقوبات التي تبدأ بالموت، لسببين هامين:

أولهما: أنه يطبق كل قواعد المرور بكل دقة وعناية

وثانيهما: أنه كتب في خانة الجنسية كلمة « فلسطيني! »

وحين جلست إلى جانبه ورتبت الزهور في مزهرية عند رأس السرير ووجهي ممتلىء بالألم (فأنا من اولئك الذين لا يحسنون اخفاء عواطفهم) قلت له بوقار مسؤول إدارة يبلغ سن التقاعد:

– لا تهتم ولا تحزن ولا...

فقاطعني صوته الفلسطيني:

– إنهم لم يفعلوا شيئاً غير اعتيادي

الكويت

# أصداء ثورة التحرير الجزائرية في الشعر العربي بمصر

الدكتور محمد فتح الباب

في المشرق منذ خمسة وعشرين عاماً، كانت بطولات ثوار الجزائر في حرب التحرير تشكل وتراً أساسياً في قيثارتنا نحن طليعة الشعراء العرب في مصر خلال الخمسينات والستينات. كنا ندرك أن أعتى الأسلحة وأدهى الخطط التي توصل إليها الحلف الأطلنطي من تجاربه الاستعمارية عبر مئات السنين في إفريقيا وآسيا لن تستطيع أن تقهر إرادة شعب حل مشكلة الحياة والموت، حين آمن أنه لا حياة بغير حرية ولو فني جيل بأسره. وكان هذا الشعب هو الشعب الجزائري الذي قدم على مذبح التحرر واستعادة الأرض والهوية والكرامة ما لم يقدمه شعب آخر في العصر الحديث، لا ينافسه في السبق إلى ذلك الشرف البطولي الإنساني إلا الشعب الفيتنامي.

وكان إدراكنا يمتزج بمشاعر فياضة عاتية من الاعتزاز بأن الشعب الجزائري سوف ينتزع بالدم الغزير الغالي من براثن الذئب الاستعماري وطناً عربياً ليأخذ مكانه من الوطن الكبير الأم، ومكانته في العالم، ومن التطلع بالأمل الكبير إلى آفاق الاختيار الاجتماعي الذي سوف يرتضيه هذا الشعب، والذي لن تستطيع قوة على الأرض أن تنحرف به عن ذلك الطريق لأن شهداءه يسبقون أحياء شهداء عليه.

لكم رفعت ثورة الفاتح من نوفمبر رؤوسنا ونحن نرى شعبها يذهل العالم الصديق والعالم العدو بصموده وتضحياته التي ارتفع بها إلى أقصى ما يرتفع إليه الصفوة من البشر. لقد كان التغيير الثوري في أية بقعة من عالمنا الأفروأسيوي أياً كان الثمن الذي دفعه أبناؤها في سبيل انعتاقهم يمنحنا طاقات خلاقة، ويتيح لنا المزيد من التفاؤل بأن عصرنا هو عصر انكسار الاستعمار وانتصار الشعوب، فكيف بثورة التحرير الجزائرية من حيث عمق آثارها فينا، وهي التي جعلت ما يشبه المستحيل ممكناً بل واقعاً حياً.

**معركة التاريخ في مسيرته الحتمية للأمام:**

كنا ندرك أيضاً أن معركة الشعب الجزائري ليست معركته وحده ولا هي معركة الوطن العربي في الشمال الغربي الإفريقي فحسب، وإنما هي معركة العالم الثالث كله. معركة الشعوب المستعبدة المنهوبة ضد أعدائها من المستعمرين الفاشيين المستغلين، معركة التاريخ لكي يشق طريقه الحتمي إلى الأمام

وندرك أن الاستعمار في أبشع صوره وهو القائم على الإستيطان واستئصال الجذور لطمس الشخصية الوطنية، ووأد اللغة الأصلية وهي وعاء الثقافة، يحارب في الجزائر بضراوة استجمع فيها كل أدواته وموارده الجهنمية ضد شعب أعزل إلا من درع إيمانه بحقه، وبضعة بنادق صيد ابتدأ بها معركته الصعبة الطويلة، وجثم على أنفاس هذا الشعب يجرعه مرّ سياسته مائة وثلاثين عاماً.

وكنا ندرك كذلك أن هذا الشعب إذ يحارب معركته لا يدافع عن نفسه وحسب، وإنما يدافع عن حقوق الشعوب الأخرى في كل مكان، لأن الحرية لا تتجزأ. ومن أجل ذلك كانت فداحة العبء الذي ألقي على عاتقه، وكانت التضحيات الجسام التي بذلها. فلقد افتدى بمليون ونصف هم سدس الشعب حينئذ عشرات الملايين حوله. فكانت ثورته تعجيلاً باستقلالهم، ذلك هو الشعب المعطاء بلا منّ ولا شكور. نذر نفسه لقضية الحرية مدافعاً عنها إلى حد الاستشهاد.

وما زالت الجزائر وستبقى دائماً قلعة صامدة للحرية والعدالة من منطلق تراثها ووفائها لشهدائها. وسوف يبقى هذا البُعد متجذراً في شجرة الجزائر الشامخة طالما بقيت شعلة الثورة فيها متوهجة واستمرت مناراً للعالم الثالث في كفاحه المستميت للقضاء على الاستعمار والدكتاتورية والعنصرية ولبناء عالم اقتصادي دولي جديد يتسم بالعدل والتكافؤ في العلاقات بين الدول.

لقد ألهمتنا ثورة أول نوفمبر كثيراً من القيم، وعنها تلقينا كثيراً من الدروس، مدرسة ولدت معمدة بالدم الحر الزكي. كيف انصهر أبناء شعب فرّقهم الإستعمار - لكي يسود - طوائف وشيعاً، ومزق بين أصولهم المتلاحمة، انصهروا في بوتقة واحدة كأنهم رجل واحد. ثقة عميقة متبادلة بين القيادة والقاعدة. تصفية للخوّان والمتخاذلين، ثقة بين المدنيين والعسكريين، بين الأجيال المختلفة، بين الرجل والمرأة، استقطاب للقوى الطليعية وتعبئة لأهل الريف مخزن الثورات الشعبية وأصحاب المصلحة الحقيقيين في التغيير.

إن العدو واحد وهو ليس فرنسا المستعمرة وحدها، بل هو الحلف الأطلنطي، موحّداً مدججاً بكل أسلحة الدمار، فلنكن نحن يداً واحدة أيضاً لنقوى على ضرب اليد الآثمة وبتر القدم

السوداء، لقد تمكنوا من البقاء باتحادهم وبقوتهم المادية، ونحن أقدر على دحرهم بإيماننا بالنصر لأننا ندافع عن قضية إنسانية عادلة وسيغلب حقنا باطلهم.

### تضحيات البسطاء البسلاء

ما أعظم ما كان يستخوذ علينا من مشاعر الإكبار، ونحن نتلقف ونسمع في لهفة عبر وكالات الأنباء فيما تنقله إلى الصحف وفي الإذاعات من مراحل تطور الحرب التحريرية في الجزائر ومعارك الفدائيين وتضحيات البسطاء من أبناء القرى والأحياء الشعبية، في القصبة وفي سيدي الهواري وعشرات بل مئات غيرها من الأحياء، ورجولة الأطفال الذين شبوا قبل الأوان للقيام بدورهم في المعركة وبطولات المرأة الجزائرية.

ولكن ما أشد ما كانت أحزاننا في الوقت نفسه لمصرع الأبطال المجاهدين من المعروفين أو المغمورين. كانت مشاعر الفخر بانتمائنا إلى وطن كبير يبرز فيه هذا الشعب الذي يحقق بنضاله اليومي أعمالاً أسطورية، والحلم بعالم جديد يبنيه بأياديهم الطيبة الخشنة الفلاحون والعمال الكادحون، مشاعر تمتزج بالأسى لوداع من نحب، دون أن نملك مشاركة الأحياء أو الراحلين إلا من خلال خفقات القلوب بروعة الموت في سبيل الحياة... الموت في سبيل استقلال الوطن وحرية أبنائه كما يمتزج فخرنا بالحقد المقدس على المستعمر الدنيء، ويداه تتخضبان كل دقيقة بدم الأحرار المناضلين، فإذا أعجزوه صب نيران نقمته بنذالة وحشية على الأطفال والشيوخ والنساء، فقصف قرى ومدناً آمنة بقنابل بوارجه وطائراته التي صنعها بعرق الشعوب العاتية.

### الغناء للجزائر على وتر أبي تمام:

لقد تحولنا نحن شعراء الطليعة العربية الذين شقوا بأصواتهم المميزة طريق الشعر الحديث إلى شريحة حية في جسد الثورة الجزائرية. نتنفسها شعراء... ونتطلع إلى يوم للنصر نجفف فيه أحزاننا التي كانت تنهمر كلما سفك الإستعمار المزيد من دم أبناء الشعب المقاتل. ونغني أناشيد بطولاته الظافرة التي أردت بسيفها العربي الوحش الأجنبي الشرس.

فها هوذا صلاح عبد الصبور في قصيدته [أبو تمام] سنة ١٩٦١ يتمزق شجىً على الجزائر المناضلة الجريحة ممثلة في وهران، وهو يعزف على وتر شاعرنا القديم حبيب بن أوس الطائي، مجسداً الهوة الفاضلة على درب المقاومة والتحدي بين السيف والقلم قديماً وبين القتال والمؤتمر السياسي حديثاً، كرمزين للفعل الحاسم والقول الأجوف، مبرزاً القيمة النضالية التي تجعل القوة سنداً للحق من خلال التوظيف الفني للمقولة التاريخية المأثورة لتلك المرأة من نساء عمورية التي هتفت تستصرخ النخوة العربية «وامعتصماه» بعد أن أهانها الرومان، فلبّاها المعتصم في بغداد حين خاض حرباً عادلة على المعتدين.

ويأسى الشاعر حين يتلفت حوله فيفتقد في الوطن العربي ذلك الفارس النبيل القديم يحميه في «طبرية» من أنياب الذئب الصهيوني وفي الجزائر من مذابح المستعمر الهمجي، ولا يلقى غير عرب قاعدين حول الموائد المستديرة في المشرق والعدو يخترق أحشاءهم، وغير نواح على الشهداء في المغرب والعدو ينتهش لحم النساء والأطفال، ويقدم الثوار طعاماً للمقصلة:

لم يذهب الى البرية
سيف البغدادي الثائر
شق الصحراء إليه.. لبّاه
حين دعت أخت عربية
وامعتصماه
لكن الصوت الصارخ في طبريه
لبّاه مؤتمران
لكن الصوت الصارخ في وهران
لبته الأحزان
يا سيف المعتصم الثائر
إخلع غمد سحابك، وانزل في قلب الظلمه
شقّ العتمه
واضرب يمنى في طبريه
واضرب يسرى في وهران

* * *

يومك لا يسقينا فرحاً
أو يسقيك رضا
التذكار ثقيل حين حملناه
ندماً
والحسرة في وجهك بعد الأعوام... الأعوام
صارت ألماً
ولقاء الجد أبي تمام
عيد للأحزان المورقة الأكمام
عيد تعلات وكلام
عيد دِما
تطلب سقياها، فتجيب ظما

تلك هي قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور التي أوحت إليه بها الثورة العربية عامة وثورة التحرير في الجزائر خاصة، وذلك في سياق خطابه الشاعري لأبي تمام بمناسبة عقد مهرجان في ذكراه. ولا نعثر على غيرها في أعماله العديدة، الأمر الذي قد يثير الدهشة لدى المتلقى، إذ كانت تلك الثورة ينبوعاً متفجراً لكل القيم الإنسانية والثورية التي غنى بها شعراء الخمسينات والستينات.

ولكن الناقد أو الباحث الذي تابع المسيرة الشعرية والفكرية للشاعر عبد الصبور يدرك أن الثورة التي اجتاحت العالم الثالث الذي ينتمي إليه وطننا العربي لم تكن تشكل أحد المحاور التي يدور حولها شعره، وإنما كانت تستقطبه التأملات الذاتية وموقف الفرد المثقف أو المفكر المتميز في صراعه مع المجتمع، على حين يغفل بحكم نزعته الفردية عن قضايا الشعوب ومعارك

تقرير المصير، باستثناء القصائد الوطنية التي كتبها عن مصر الوطن، الناس، والأرض، لا مصر العروبة ولا مصر التقدم الاجتماعي. لقد بدأت تلك الرؤيا الميتافيزقية تتبلور في إنتاجه منذ بهره عالم «اليوت» الضبابي إلى أن أدار ظهره نهائياً للواقع.

**الموت في وهران**

ولكننا لحسن الحظ نلتقي بشاعر مصري معاصر آخر يمثل الصورة الأخرى المعبرة عن الثورة الجزائرية في نطاق الثورة العربية الأم. ذلك هو الشاعر أحمد حجازي الذي منحه كفاح شعب الجزائر أجمل وأحر أنغامه في بدايات حياته الفنية، وأسهم في ذيوع شهرته في العالم العربي، إننا نلتقي به في قصائده «الموت في وهران» و«القديسة» و«أوراس» شاعراً للقومية العربية التي بعثها عبد الناصر وحمل رسالتها محارباً - تحت رايتها - الاستعمار والرجعية. والشاعر في القصيدة الأولى يرسم صورة نابضة بالسمو الإنساني لشخصية الثائر المناضل الذي يستهين بالموت في سبيل الهدف المقدس.

يقول الشاعر في «الموت في وهران» شادياً على قيثارة الرومانسية الثورية، مغنياً للحرية التي تشترى بالدم وللفدائيين الذين يمثلون أجمل وأنبل ما في الإنسان:

ليسوا فراشات وليست شموع
تلك التي تقحّمتها الجموع
نار.. لهيب النار في قربها.
وقلبها الوحشي حقد وجوع
وهم يغذون الخطى نحوها
كأنما يستقبلون الربيع
يرون في دخانها أغصناً
ويحسبون الجمر زهراً ينيع

* * *

من أبدل المعنى فصار المنى
أن يلتقي صريعهم بالصريع
ومن أضاء للعيون الردى
وأطلع الفجر قبيل الهزيع
يرونه ولا يرون الرجوع
أريد أن أعثر فيهم على
مستدبر النار فلا أستطيع
أكاد أن أهتف في جمعهم
عودوا! وأخشى واحداً أن يطيع
ما أمجد اللحظة في شرفة
من ليل وهران المهيب المنيع
والحارس المرهف إنسانها
الآمر الناهي البصير السميع
القمر اللاهب في كفه
ياقوتة مسقية بالنجيع
والوقع من أقدامه غنوة
أوتارها كل الربى والنجوع
والموت إن يقبل إليه انحنى
مستأذناً، وقال: آن الهجوع!

**القديسة**

كانت جميلة هي الرمز الحي لثورة نوفمبر الخالدة، فمن خلال هذه البطولة النسائية الفريدة غمرت شمس الجزائر قلوب الأدباء والشعراء والفنانين في مصر، فجاشت قصائد ومسرحيات وملاحم. ومن وحي «جميلة» كتب حجازي قصيدته «القديسة»، مُضَمِّنها ذلك المعنى الذي شاع لدى شعراء الخمسينات حول مفهوم البطولة وهو إنسانية البطل، فهو فرد من جموع الناس وليس خارقة من الخوارق. وقد كان هذا المفهوم يندرج في عداد المحاولات الأولى لإرساء مذهب الواقعية الاشتراكية «في الشعر الحديث» وإن كانت ظلال الرومانسية وما زالت أقوى تأثيراً لدى الكثرة الغالبة من أرباب هذا الشعر:

لم تبتسم جميلة
لم تفترش عشباً بجنب عاشق تحت القمر
لم تعرف اللثا
لم تعرف الغرام إلا خاطراً، حلماً
فقد مضى كل فتى في سنها إلى الجبال
وكلما تذكرت يا سيف
كادت تطير
يا سيف تحت الأرض يمسك المدينة
يا سيف من خمس سنين لم ينم
يحب ترديد اسمها
يسألها عن أمه عن أمها

**شخصية جميلة والإسقاط النفسي**

وفي نظر الناقد رجاء النقاش أن هذه القصيدة تحمل في مضمونها المطابقة بين الذات والموضوع مثل سائر قصائد الشاعر ذات الموضوعات العامة. فالشعور بالمأساة يبرز واضحاً في كل شعره. إنه يلقي بنظراته في قصيدة «القديسة» إلى الجانب الذاتي الحزين في مأساة البطلة. ذلك الجانب الذي تتطابق فيه «أحزان جميلة» مع أحزانه هو، وأحزان أبناء جيله، هؤلاء الراغبين أشد الرغبة في الحياة، والعاجزين في ذات الوقت عن تحقيق تلك الحياة.

لقد اختارت «جميلة» وهي من أبناء جيل الشاعر طريق التضحية لتصل إلى قمة الجبل... ولكن كم كان في هذا الطريق من متاعب يصورها لنا الشاعر خير تصوير، ويعبر بها عما يحسه في نفسه هو، ولكنه لا يقول لنا أبداً: «توقفوا عن التضحية لأنها طريق شاقة متعبة محزنة» كلا بل يقول شيئاً آخر.. إنه يقول: «اعرفوا قيمة التضحية لأن ثمنها غال».

ومن قصيدة الشاعر وتقويم الناقد نتبين أن جميلة القديسة ليست نموذجاً لبطولة شعب ضحى بأكثر من مليون من الشهداء،

لينتزع حقه في الحرية من غاصبيها المجرمين، ولكنها فتاة كانت تنشد الحب مثل كل بنات حواء، فلما مضى كل فتى في سنها إلى الجبال «ولم يبق منهم واحد تكلّمه» لم يبق إلا أن تشد نحوهم، في كل يوم رحلها، حاملة رسالة من التلال إلى مخابىء الرجال في المدينة!».

ولا شك أن هذه الرؤية الأحادية الجانب مردها إلى أن الشاعر قد خلع مشكلته الذاتية على شخصية البطلة، تلك المشكلة التي تتمثل في الحرمان من الحب والتي يعبر عنها حجازي صراحة في نهاية القصيدة حين لا يجعل الشعب هو المحبوب الذي تضحي من أجله جميلة، ولكنه فتى من سنها هو يا سيف:

جميلة الجميلة
تعلم أن حولها ألف رسول
سيحملون بعدها الرسالة
لكن ترى من غيرها يقول
«أهواك يا سيف»!!

لقد أراد الشاعر أن يقترب من الواقعية - كما أشرنا - فجعل قديسته فتاة تعشق الحياة والحب، ولكنه انزلق إلى الرومانسية المغرقة من خلال نزعته الذاتية، مما يجعل قصيدته هذه ذات الرفرفة الشاعرية المرهفة أضعف مضموناً من قصيدته العمودية «الموت في وهران» ذات الأفكار الصحيحة في التعبير عن قضايا النضال الوطني والإنساني والاستشهاد في سبيل المبدأ.

أما القصيدة الثالثة فهي رائعة الشاعر الحقيقية. إنها «أوراس» ذات النفَس الذي كان يوشك أن يكون ملحمياً لو طوره الشاعر في هذا الاتجاه بدلاً من التركيز على الغنائية. وهو يقدم لها من خلال الدوافع التي حفزته على إبداعها وإرهاصاتها الأولى فيقول:

«قصتي مع أوراس هي قصتي مع الخلاص. بدأت أكتبها إثر لقائي ببضعة شبان من أبناء الجيل الملتهب. كانوا من مغرب الوطن مع آخرين من مشرقه.. كانوا.... يجتمعون في بعض مقاهي القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها. وتعرفت عليهم في تلك الفترة الأسطورية التي شهدت تأميم القناة وتأكيد عروبة مصر بلسان عبد الناصر وسياسته... ووجدت في الفكرة العربية روح الشعب، كما وجدت فيها خلاصي الذاتي من قلق فكري عنيف كاد يدفعني إلى الإنحلال والانحراف»

«وحدثني أصدقائي الجدد بحماس وألم وحيوية عن المعارك وعن الناس، وعن القادة وعن أرض الجزائر المعشبة المزهرة المشجرة المحترقة....

وكتبت أول صورة من صور القصيدة، وألقيتها في احتفال أقيم في نادي الصحفيين بالقاهرة احتفالاً بمرور عامين على إعلان الثورة العربية في الجزائر.

كانت القصيدة في أول صورها دفقة عاطفية حادة، لا تزال دعائمها الفكرية الدينية التي جعلتني أتابع في القصيدة وصف إسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء معتبرين إياها حقاً من حقوق العرب...»

ولم تستحوذ هذه القصيدة الطويلة المتميزة على إعجاب الأستاذ صدقي إسماعيل حين كتب تقدمة لها مما حدا بالشاعر أن يختلف معه في الرأي قائلاً: «إن صدقي يتطلع في شوق إلى أدب ثوري يفعل في النفس ما تفعله أحداث الثورة، ولقد كان بإمكانه أن يصل إلى التعبير عن هذا الشوق بواسطة القصيدة لو أنه منحها جزءاً أكبر من نفسه حتى تمنحه كل نفسها، لكنه توجه إليها شاهراً غضبه على الشعر العربي الحديث الذي لم يستطع حتى الآن أن يعبر عن تجربة الثورة، فكان أن أغلقت دونه بعض أبوابها.

أما الناقد النقاش فإنه يذهب إلى أن قصيدة «أوراس». هي نموذج للنزعة الخطابية الجديدة التي كان يتجه إليها الشاعر بسبب إرتباطه في بعض مواقفه الفنية بالتعبير عن قضايا عامة تتصل اتصالاً مباشراً بالجماهير. وتلك النزعة بهذا المعنى ليست مكروهة أو مرفوضة، فهي لا تضر بالبناء الجديد للقصيدة إذا كان الشاعر قوياً قادراً مؤمناً بما يعبر عنه، ولا تفرض العودة إلى الشكل القديم بما فيه من بدائية، وقصور... إنها نزعة تمليها حاجة من حاجات العصر، إذ يعود الشاعر إلى الاتصال بالجمهور اتصالاً مباشراً، ولكنه لا يفقد نفسه وسط هذا الجمهور، ولا يفقد مواهبه، ولا يفرض على ذاته مشاعر لم تنبع بصدق من هذه الذات... إنها «خَطابية» جديدة تختلف عن الطابع الخطابي للقصيدة العربية.

ومنذ المطلع تجيش رياح الثورة إذ يقول الشاعر:

مدن المغرب
ترتج على قمم الأوراس
زلزال في مدن المغرب
لم يهدأ منذ سنين مائة
لم يترك في جفن أملاً لنعاس
يأتي المولود على صوت الزلزال
ويموت رجال
فيودعهم صوت الزلزال
جيل عن جيل.... أجيال
عاشت ماتت في الزلزال

وهكـذا نرى الشاعر واعياً بالتاريخ الثوري للشعب الجزائري، فليست ثورة نوفمبر إلا الامتداد والحلقة الأخيرة من سلسلة طويلة من الثورات التي خاضها هذا الشعب العربي الأصيل في سبيل افتكاك حريته. فمنذ دنست ترابه سنابك الفرنسيين الغزاة لم يغمض له جفن. وظلت أرضه الطيبة تلد الثائر في أعقاب ثائر حتى تم له الخلاص من بعد مائة وثلاثين عاماً.. إنه الزلزال الذي لم يهدأ أبداً، والأجيال التي عاشت ماتت في الزلزال:

فالصخر هناك له روح تسري
تحت الفجر
تسري في قلب الأحياء

وترن بجوف الأشياء
وتنادي... يا نسري!
يا نسري الغائب، عد للغابة يا نسري
حطم سجنك!
غالب زمنك!
وارجع، فالعش على صدري
خاو، يشتاقك يا نسري
ارجع يا شمس الحرية.

ويستمر صوت الشاعر متدفقاً أخاذ النغم حتى أننا ما زلنا نعجب به رغم مضي ربع قرن على القصيدة. فالصدق قد منحها الحرارة، والرومانسية خلعت عليها رقة وصفاء.

ما أعظمه يومَ الثورة
يوماً نهوى فيه الصدق
نصفو ونرق
فنرى بلداً وَرِعاً
الناس به يمشون معاً
يشدون معاً
يبكون معاً
وإذا مات الإنسان به
عرف الإنسان به قبره
ثورة ثورة.

والقصيدة تنضح بعبق التاريخ العربي الناغم.. بمشاهد الانتصارات والانكسارات، وتحفل بالرموز والذكريات وبالأحزان والمسرات والحقائق والأساطير، وكأنها بكائية على مجد العرب الغارب، وبشرى بعودة الفارس الغائب. ويبلغ الشاعر ذروة في المضمون وفي القيمة التعبيرية معاً في المقطع التالي مما يغفر له النثرية والسطحية والنظرة الضيقة أو الخاطئة في مواضع أخرى، فهو يقول:

يا فارسنا الآتي من أوراس
لك مني ملحمة كبرى
يا من ستكون إلى يافا أول عائد
يا من ستخط على قمم الأوراس
اسمَ الشعب الخالد..............
غنوا أشعاري يا أبطال
مات الصف الأول!
اصعد
اصعد لا تتردد
مات الصف الثاني!
اصعد
دسْ فوق وجوه أحبائك
واذكرهم بعد النصر
أعداؤك جبناء كالورق الطائر في الريح
أرأيت إلى ورق غادر شجرة
هل يستوطن شجراً آخر؟
أرأيت إلى أمرأة حرة
هل تهوى إلا صاحبها الأول؟

وإذا كان حجازي قد وقف طويلاً في قصيدته «أوراس» عند مقولة «وامعتصماه» مثلما ألم بها عبد الصبور من قبل، فإنه قد استمر في خطه هذا الايديولوجي الذي يتسع عنده أحياناً ليكون أقرب إلى الموقف الإنساني ويضيق أحياناً أخرى ليظل شوفينياً ضيقاً. أما عبد الصبور فلم يكن أصيلاً في عزفه تلك النغمة، وإنما كان يطل من فوق أكتاف الشعراء القوميين العرب راكباً الموجة الصاعدة، وما لبث أن عاد إلى فرديته، ثم تبنى النزعة الميتافيزيقية تحت قناع الصوفية أو الوجودية متوهماً أنه الطريق إلى العالمية.

أما البعد الثالث للثورة الجزائرية في الشعر العربي المعاصر بمصر، ونعني به التعبير عنها من منظور لا هو وطني ضيق بل ولا قومي محدود مهما كان اتساعه، بل هو عربي إنساني الشمول، فإننا نجده عند شعراء مصريين آخرين غير من ذكرنا يؤمنون أيضاً بالعروبة، ولكن بمفهومها الوحدوي التقدمي الديمقراطي. وينظرون إلى ثورة نوفمبر الخالدة لا بوصفها إحدى الثورات الكبرى في العالم العربي في تاريخه الحديث فحسب، ولكن بوصفها من أكبر ثورات العالم الثالث، وحلقة قوية من سلسلة الثورات الإنسانية خلال جميع العصور.

فإذا كان عبد الصبور يعزف على وتر الوجود الفردي، وحجازي على وتر الوجود القومي، فإن عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته الشعرية يعزف على وتر الوجود الاجتماعي والوجود الإنساني متداخلين، فالثورة الجزائرية عنده ثورة شعب يهدف إلى القضاء على العنصرية والقهر والاستغلال والاستلاب، وكل ما يكبل الإنسان ويحرمه حقه في الحياة الحرة الكريمة، ويفتح له الطريق للإبداع وإثراء الحضارة. ومن ثم فإنه في شعره يتأمل في الحاضر ويتطلع إلى المستقبل. فإذا ذكر الماضي فمن خلال عناصره التراثية المضيئة دون أن يتجمد أو يتوقف عنده... إنها نظرة واقعية مستقبلية لا نظرة سلفية متزمتة. وهذه النظرة تنطلق من فكر عربي تقدمي يؤمن بقدرة الإنسان على تحدي المستحيل متى استجمع إرادته وعبأ طاقاته في إطار عمل ثوري شعبي.

ويعبر أحد النقاد عن هذا المفهوم الذي تبلور في مسرحية «مأساة جميلة» للشرقاوي بقوله: «البطولة الفردية كما نعلم كثيراً ما تتخذ رمزاً لبطولة الجماهير. فاسم جميلة قد غدا رمزاً لبطولة الشعب الجزائري، لا أقصد جميلة بوحريد بالذات أو بوعزة أو بوباشا، ولكن أية جميلة، جميلة عذراء الجزائر التي ستمشي روحها بين جبال أوراس كما كانت تمشي روح عذراء أورليان أقصد جان دارك، على مروج فرنسا وبين غاباتها».

ويستطرد هذا الناقد قائلاً: «إن القيمة الحقيقية في «مأساة جميلة» كامنة في شعرها من حيث هو تجربة إيجابية لتدميث الشعر العربي ووضعه على أساس جديد في الشعور والتعبير. وهذه التجربة ليست إلا امتداداً للمحاولة الأولى التي قام بها عبد الرحمن الشرقاوي منذ «نيف وعشر سنين» في قصيدته المشهورة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان»، وتناول فيها مشكلة.

التفجيرات الذرية ومشكلة السلام العالمي والمصير الإنساني ».

وتعميقاً لمفهوم البعد الثالث لثورة التحرير الجزائرية في قصائد الشعراء المصريين أستشهد هنا بقصائد أو من قصائد كتبتها ونشرتها بالآداب ببيروت في أواخر الخمسينات مستوحياً تلك الثورة الخالدة. تقول قصيدتي. العالم والحرية – أغنية من الجزائر »

الفلك الدوار يغني
أشواق الإنسان النائي
ووليد قمري يرقى
آفاق الأرض العذراء
يا للفرحة تحتضن الكون
أنفاساً تتهدّج
تاريخاً يتوهج
لم تغمض في ليلته عين
لم يسكن في دوحته طير
فليصعد فوق القمة فجر
وليتدفق نهر
الكون جميل، ما أحلى
لكنْ عشاق الحرية
ما زالوا يغشون الظلمات
ما زالوا رواد صراع
لم تدفن منهم أموات
لم تعزف مرثية وداع
العالم ملك البشريه
لكنّ الحريه
ما زالت أمنيّه!!

إن عطاء الثورة النموذج يستمر ويتواصل الإيحاء. ولكن القلب يستشعر الأسى للتناقض بين شعار الحرية الذي يرفعه العالم الرأسمالي وبين ممارسات هذا العالم البشع... بين وصول الإنسان في الدول الكبرى بفضل التقدم العلمي التكنولوجي إلى عصر الفضاء، وبين بقاء الإنسان في كثير من دول عالمنا الثالث ضحية الاستغلال مقهوراً منبوذاً مقضياً عليه بأن يحارب في سبيل استرداد حريته المغتصبة.

ويحرق المستعمرون الفرنسيون رجلاً انضم إلى صفوف الثوار... يحرقونه حياً.. أولئك الذين يتشدقون بأنهم أرباب مشاعل المدنية، وقد جاءوا إلى الجزائر يحملون رسالة مقدسة هي رسالة التنوير والتحضير... وأنهم أحفاد الشعب الذي قدم للعالم ثورة من أعظم الثورات في تاريخ القرون الماضية. ويتجاهلون أنهم قتلة الحرية وسفاكو دماء المطالبين بها. ذلك هو صدى الثورة الجزائرية في قصيدة كتبتها سنة ١٩٥٨ بعنوان « شهيد من الجزائر » كتبتها في مصرع عبد الحميد بوصوف :

« بوصوف » يرتضى قرارة العدم
يضرم في جبينه النبيل نار قاتله
وليس غير كلمتين قبلما يغيب:
يا شعب ضمّني إليك
الموت في محارق الرماد
ولا يغشّى العار جبهتك
يا شعب إن الملك والحياة لك

لن تستطيع أن تموت
وفي ذُرَى « وهران » كل أم
تسقي صغارها الظماء
دماء زوجها الشهيد
والشمس في صباحها تعود
لتنضج الثمار في الوهاد
والطفل يهجر المهاد
وحفنة من الرماد المحترق
في كفه يرمي بها الجناه
وكلما تخضّب الأفق
عادت إلى رفاتك الحياة
« بوصوف » يا مخلداً إلى الأبد

### العربي بن مهيدي الفدائي الخالد

لم أكن قد عرفت « وهران » حين تغنيت ببطولة نسائها ورجالها في الخمسينات.. ولكن الأيام تدور لأجدني بعد عشرين عاماً في قلب هذه المدينة الجميلة ذات التاريخ الحافل بنضال شعبها، أجدني لاجئاً إليها بفكري وقلمي من « لعبة الجمر أو التبر » فيتجدد في نفسي إعصار الثورة الجزائرية فأستلهمها من جديد أشعاري في المنفى دفاعا عن وطني وعن شعبي. وكانت الشرارة الأولى حينا ضللت طريقي في أولى خطواتي بالمدينة. وفجأة رأيتني أمام لافتة صغيرة زرقاء تحمل عنواناً لشارع كبير: « العربي بن مهيدي ».

وتنثال ذكريات الثورة الجزائرية وشهيدها العظيم، فأنسى مقصدي، وأرى ابن مهيدي يتجول معي في الطريق وقد تحول ورداً نضيراً في وجنات الأطفال الجزائريين وأزهاراً ندية فواحة في الشرفات. فلقد ضحى البطل ورفاقه من أجل أن يأتي هذا اليوم... مدينة عامرة زاهية عادت لأهلها... حركة تضج بالشوارع ومصابيح على كل طريق.. وأنزوي في مقهى صغير لأكتب من وحي الثورة والبطولة الجزائرية:

عشرون عاماً... ثم عدت
طوّفت في الآفاق ما ارتويت
مررت في المرسى ضللت
أنقذني الدليل
صحوت في السوق التي تزاحمت:
لا تبتعد
هناك عند المنحنى مفتتح الطريق
تأتلق الحروف والورود باسمِهِ
على الجدار

تغدو إشارة المرور ألف نبعٍ
أخضر القرار
العربي بن مهيدي

**ملحمة الأوراس والفارس الذي ترجل**

ويبقى الأوراس في نفسي كما كان رمز الثورة وعلمها. لكم كان ذكره يملؤنا فخاراً، ويغمرنا ثقة بقدرة الثورات الشعبية ومددها الذي لا يغيض. أخاطب جبال الأوراس بعد أن تحققت أمنيتي في رؤية جزائر الثورة، وإن كنت قد جئتها بعد أن نزل الظلام على وطني:

ما زلتِ كلما تطوّق الإضاءة
تشتغلين بالندى وبالرؤى
ما زال راعيك يغنّي.. والبراءه
تلبس درع الموت حينما يثور
تشتعلين.. حين حدثتكِ
في ذاك المساء
كنت هارباً من شجني
كنت رفيق الفقراء
كنت ربيب الفقراء
غدوت قاتلاً
دماً ملطخاً قميص الأنبياء
محاصراً.. مطارداً في وطني
من اللصوص الأشقياء

وتمتزج في مشاعري وفكري رموز الثورتين المصرية والجزائرية وتتداعى الذكريات... وما يلبث طيف الدم أن يغشي عيني:

ألقاك من بعد الشتات
قلعتنا تلقف إعصار الشمال
ورد الجراح اليانعات
فجر الليالي العاصفات
صوت الجلود تحترق
صوت الرقاب تنعتق
صوت القيود تنسحق
صحوتنا إذا انطوى شهاب
مولدنا الجديد كلما هوى شهيد
...........

إن التاريخ لا يعيد نفسه بالصورة نفسها، ولكن قوافل الأبطال لا تنقطع.... ويتساقط الشهداء ليولد الإنسان الجديد:

صوت دليلي السيف والوردة
والثائر الراعي الجبل
صوت دليلي العربي بن مهيدي
مدينتي كان لها يوماً مهيدي....
انفجرت
كل الجراحات على الورد الذي ينزف....
ورد النيل
.. آه.. تنزف الأمطار في كل العيون
صمت المواويل صلاه
صوت الدم الجاري زكّاه
كان لنا يوماً مهيدي... كل جيل
يخرج ألف مرةٍ
يسقي جواده ويستقي لنا
تشتاقه السنبلة الوسنى
على صدر الحقول
يشتاقه الليل الطويل
كان اسمه أحمد عرابي
كان حساماً عربياً لوحته الشمسُ
.. والترعة السمراءُ
.. والصحراء
.. لا يعرف إلا فأسَهُ
أو سيفه
كان حبيب الفقراء

ويدفن البطل هواري بومدين، الفارس الذي ترجل، في مقبرة «العالية» رفيقاً لشهداء ثورة التحرير. قرير العين إذ يشهد قبل المغيب قباب المصانع والمعاهد والقرى الاشتراكية تتعالى في الأفق. وأشهد بعيني كيف يكون عرس الشهيد في زفافه إلى الخلود:

اليوم عبد الناصر الأمين مات مرتينِ
كي نعيشه ولا تموت ثورته
يستيقظ الآن جميع الشهداءِ
سيف صلاح الدين لم يعد لغمدِهِ
منتصراً عاد.. وكان الأمس في الموكبِ
.. إني قد رأيت وجهه الصبوحَ
.. يخفي دمعتينِ في الرداءِ
.. ثم يحمل ابنَهُ
مَن ذلك الطور الذي يأترز الرياحَ
.. قادماً من العرينِ
.. من «معسكر» التي أودعها
أغاني الرعيانِ
.. صوتَ الفقراء المردة؟
هل دقت الساعة وانشق القمرْ؟

وحين يموت الشاعر الكاتب الجزائري مالك حداد دون أن أراه أو أودعه وأنا أعيش في بلده تتدافع في وجداني رياح الخمسينات والستينات في عصر المد الثوري للعالم الثالث من ثورة ٢٣ يوليو المصرية، إلى ثورة نوفمبر الجزائرية.. ذاك عصر الانتصارات، واليوم تدهمنا كلاب الإمبريالية... أرثي مالك حداد شاعر ثورة التحرير في الجزائر الذي كان يقول: «لا تلمني يا صديقي إذا لم يطربك صداحي.. فأنا أرطن..لا أتكلم.. لو كنت أعرف الغناء لتكلمت العربية.. إن اللغة الفرنسية هي المنفى الذي أعيشه وأعيش فيه».

أرثي الكاتب الوطني الإنساني العظيم فأقول في وهران:
أبكيك صفيّ الثوار الغرباء
أبكي هذا الفجر سيمحوه الليل
أتذكر أنك تأتينا
فوق صحائفك الخضراء هلالاً
كل مساء فتضيء الظلمات
أتذكر فيجف الدمع
مالك هل تسمعني؟
وهران تردد أشعارك حرفاً عربياً
تفتح كل صباح كراستها
وتراك وتقرأ لك وتغني
وتقاتل كي تحيي لغة أبي ذر وعلي
لم تصبح مالك منفياً في كلمات الغرباء
صرت نبياً عربياً موطنه الآفاق الزرقاء
طيفاً يسكن أبياتاً بيضاء لأولاد الشهداء

**ثورة الجزائر في القصيدة العمودية بمصر**

اقترنت القصيدة العربية الحديثة في تشكيلها الجديد نشأة وتطوراً بحركة التحرر والتطور الاجتماعي التي طبقت عالم اليوم في أعقاب الحرب العالمية الثانية. ومن ثم وقف الشعراء الجدد دائماً موقف الريادة من تلك الحركة. وكانت القضايا الوطنية والثورية والعالمية مجالاً خصباً لإبداعهم، وتميزوا عن الشعراء التقليديين بصفة عامة بالتزامهم بالدفاع عن الثورات الشعبية، وعن حق الشعوب في تقرير مصيرها، وحقها في العدل والتقدم الاجتماعي. ومن ثم كانت ثورة التحرير الجزائرية وتراً أساسياً - كما بينا - في القيثارة التي عزف عليها رواد الشعر الجديد في مصر.

ومع ذلك فإن الشعراء المصريين المحافظين وأعني بهم أصحاب القصيدة العمودية قد سايروا شعراء القصيدة الجديدة في بعض المضوعات التي تفردت بها وفي مقدمتها الموقف الملتزم من قضايا التحرر والثورة حتى لا يتهموا بالتخلف عن الركب فكانت لبعضهم إسهامات في هذا الميدان على اختلاف في المستوى بين شاعر وآخر من حيث الموهبة والقدرة على العطاء. وكان الأسلوب السائد في هذا المقام امتداداً لأسلوب القصائد التراثية التي أطلق عليها العرب «الموثبات»، فكانت أشعارهم تفوح منها رائحة القدم من حيث النسيج اللغوي والصور والإيقاع بل المحتوى الفكري أيضاً للكثرة الغالبة منها. فهي أشبه في جملتها ومن حيث معانيها المطروقة بالتقارير وبالمقالات الصحفية، ومن ثم تفتقد العنصر الأساسي وهو الرؤيا الشعرية.

ونكتفي في هذا الصدد بالاستشهاد ببعض أبيات من قصيدة «فدائية» للشاعر صالح جودت، وقد ألقاها في مؤتمر الأدباء العرب العاشر ومهرجان الشعر الثاني عشر اللذين عقدا في الجزائر في سنة ١٩٧٥. وتتسم هذه القصيدة بالمزيج بين الغزل ذلك الغرض التقليدي وبين تمجيد الثورة، إذ يستهلها الشاعر بقوله:

لقيتها ساعة العشيه
حسناء كالزهرة النديه
شبابها فيه كبرياء
وروحها ملؤها حميه
تمشي على السين في اعتداد
كصخرة صلبة عتيه

ويغلب على القصيدة الطابع الغنائي والمعاني التقليدية حيناً والمعتسفة حيناً آخر، وأغلب الظن أنها كتبت لتلقى بمناسبة عقد مؤتمر الأدباء في بلد الثورة الكبرى ووطن الفدائيين الشهداء. فقد نُظمت من مجموعة من المعلومات المتداولة في هذا الموضوع، واستطاع الشاعر من خلال الصنعة الحاذقة أن يشيع فيها جواً شاعرياً مما عرف به صالح جودت في قصائده الرقيقة. فهو يقول على لسان الفدائية الجزائرية التي التقى بها على نهر السين:

أمشي بباريس لا أبالي
بكل ما يشغل البريه
ما همني أن يقال إني
في ميعتي لست عاطفيه
فلي هنا ألف ألف ثار
أعيش من أجلها صديه
وخمرتي من دم الأعادي
وفرحتي صوت بندقيه
لم يعترف بالهوى فؤادي
إلا هوى تربتي الزكيه
من حضنها نام ألف ألف
من أهل بيتي ومن ذويه
لا وقت للحب في بلادي
وذاك أني جزائريه

**انعكاس خصائص ثورة ٢٣ يوليو على الشعر العربي بمصر**

تلك جولة عابرة في آفاق الشعر العربي الذي استلهم في مصر ثورة نوفمبر الكبرى، متأثراً بها، مؤثراً في جماهير الشعر بمثلها الوطنية والقومية والإنسانية، مواكباً لها في إبان الصراع الدموي بينها وبين أعدائها ثم في مرحلة انتصارها، متخذاً منها سلاحاً يحارب به أعداء الإنسان من المستعمرين والمستغلين والخونة، ومثالاً يحتذي في الأسلوب الوحيد لتحرير الشعوب وهو الثورة المسلحة.

ولو أننا أجرينا دراسة إحصائية تحليلية للشعر العربي الذي تناول بمصر قضايا الحرية والعدالة لوجدنا أكثره يدور حول القضية الفلسطينية، تليها في ذلك القضية الجزائرية. والدلالة التاريخية لهذه الظاهرة لا تخفى، إذ كانت الخمسينات

والستينات من هذا القرن تمثل عصر الثورات في العالم الثالث عامة وفي العالم العربي خاصة، ومرحلة الكفاح المتنامي ضد قوى الاستعمار القديم والجديد والصهيونية والتفرقة العنصرية. وكان في مصر نظام وطني تقدمي أفرزته ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بقيادة البطل جمال عبد الناصر، الذي احتضنت مصر في عهده وساندت معنوياً ومادياً ثورة الجزائر وسائر حركات التحرر في الوطن العربي وأفريقيا بحكم إيمانها بحق الشعوب عامة والعربية خاصة في الحرية والعدالة الاجتماعية والوحدة. فكانت تلك الثورة المصرية هي الأم الحاضنة لثورات الجماهير العربية وانتفاضاتها في المشرق والمغرب من أجل القضاء على التخلف والاستعمار والسير في طريق التنمية الاجتماعية والاقتصادية وتوكيد أسس التحرر والوحدة، واستمرار الكفاح في سبيل انتزاع حقوق الشعب الفلسطيني السليبة وحق تقرير المصير لسائر الشعوب المناضلة، والسير نحو التقدم والإسهام في الثقافة والحضارة الإنسانية المعاصرة. ولقد انعكست هذه الخصائص في الإنتاج الذي أبدعه الشعراء المصريون وغيرهم من الشعراء العرب.

وإذا كانت الأمة العربية قد ناضلت جنباً إلى جنب مع الجزائر حتى انتزعت استقلالها بتضحيات أبنائها، فقد ناضلت الجزائر أيضاً جنباً إلى جنب مع الأمة العربية كلها، وما زالت تناضل في إصرار وثبات، جنباً إلى جنب مع كل قوى التحرر الوطني في العالم ضد الاستعمار والاستعمار الجديد وعملائهما، ومن أجل التنمية، ودفاعاً عن الحرية في كل مكان، وحفاظاً على قيم العدالة والسلام (★)

وهران (الجزائر)

(★) نص المحاضرة التي ألقاها الشاعر مؤخراً في الملتقى الذي عقدته جامعة وهران بالجزائر حول موضوع الثورة الجزائرية في الأدب العربي المعاصر وشارك فيه باحثون وشعراء من بعض البلاد العربية.

# جلسة مع صاحب الغليون

محمد علي الرباوي

سَرَحَتْ عيناي طويلاً في الفنجان؛ تراءى وَجْهٌ في قاع الفنجان، تجاهلتُ الوجه وحرّكْتُ السُّكَّر.
نَزَلَتُ ٱلْمِلْعَقَةَ المُبْتَلَّةَ فَوْقَ الطاولةِ الجافة فَٱرْتَسَمَتْ بِحارِ ببحارِ القهوةِ خارطةٌ لخمائل أَجْدير[1]

- . -

أيتها الوردةُ
أيتها المرشوقةُ في ثلج جهنمَ
كيف تَحَوَّلْتِ إلى وَشمٍ
هاجَرَ ذقْنَ امرأةٍ خرجت من وديان ٱلْأَطْلَسْ؟

- -

سِرًّا، في غابة وَجْدَةَ جالَسْتُهُ.[2]
عيناي تَسَلَّقتا أَشطانَ محياهُ العاشق.
كانت أزهارُ الخوف وأشجارُ الحب تُطَوِّقُ حلْقي البارد
- «أخبرني يا عمي الصّيّادْ
من أَرجعَ يا عمي جسدَ الدخانِ الضخم إلى القمْقم؟»
« . . . . . . . . . . . . . . . . . . . »
أخرج غليونه.
(كانت تَتدلّى من عينيه غصونُ الدَّهْشه)
حمل الفنجانَ، تراءى في قهوته وجهي الثاني أو وَجْهي المليون،
أَطْلَقَ قَهْقَهَةً خلف الأشجار وتابع مَصَّ الغليون
المغرب

الهوامش:

(١) أجدير: عاصمة البطل المغربي الثائر عبد الكريم الخطابي الذي حارب إسبانيا شمال المغرب.

(٢) وجدة: في هذه المدينة جرت مفاوضات بين عبد الكريم الخطابي والاستعمار الفرنسي - الإسباني.

# يوميات

## جميل عطية ابراهيم

كان اخي الاكبر هو الذي اقترح بناء مقبرة خاصة بالاسرة ، فاشترى الارض، وبدأ في اعداد ترتيبات البناء . وفي البداية اختلفت الاسرة حول هذه الفكرة ، بعضهم تحمس وبعضهم تشاءم ، ووجدتني من المتحمسين وقررت ان أحيط المقبرة بالاشجار وأحواض الورد ، وأن أبني نصبا عاليا ، اضع عاليه تمثالا ، وكنت أعلم أن أخوتي سوف يعترضون على هذه الكماليات ، وقررت أن أسدد ثمنها بمفردي . فالمقبرة بدون واجهة رخامية وأشجار عالية لا تعد مقبرة .

وتجاوز ثمن الارض السبعمائة جنيه ، وقدر المقاول تكاليف البناء بسبعمائة أخرى ، واخبرني صديق له خبرة بالحدائق واستنبات الزهور ، انني في حاجة الى مائة وخمسين جنيها لتجميل مدخل المقبرة والفضاء المحيط بها .

وتسلم أخي الاكبر الارض ، وقام بتسجيل العقد في البطريركية وفقا لقواعد امتلاك ارض المقابر ، وسدد الثمن نقدا نيابة عنا ، وأعد الرسومات الهندسية . وتعهد والداي بسداد نصيبهما من الثمن ايضا ، وباعت والدتي نصف مصاغها الذهبي . أما أختي الصغرى فقد حزنت حزنا عظيما .

وبدات أحاديثنا تدور حول هذه المقبرة ، وكان اخي الاوسط يستعد للزواج فبدات عائلة خطيبته أيضا تشاركنا الحديث حول المقبرة وتكاليف بنائها ، فقد كان من مفاخرنا أن أسرتي تسعى لامتلاك مقبرة خاصة . واسترجعت الاسرة حكايات مؤسفة عن أثرياء من العائلة ماتوا فجأة دون تحسب لهذا اليوم ، فدفنوا في مقابر الصدقة ، ففي العام الماضي رفض « حنا » وهو من أقاربنا دفن حرم صديقه « مجلع » في مقبرته ، وتهرب من وعده وادعى انه فقد مفتاح المقبرة ساعة الدفن ، ولكنه صرح لوالدي بعد ذلك ، بأنه يتشاءم من فتح المقبرة في بداية كل عام ، فالمقبرة عندما تفتح في بداية العام لا تكتفي بجثة واحدة .

وزعمت والدتي أن « حنا » رجل خسيس ، فعلى الرغم من أنه يقوم بجمع التبرعات للكنيسة ، وانه يعاون الاب سرجيوس ويصحبه عند زيارة المرضى ، ويحمل له البخور ، ويؤدي الطقوس ، فهو رجل نذل .

وتوقف حنا عن زيارتنا، ولكن أخي الاكبر كان يتصل به سرا ، لانهاء أمور المقبرة .

وكان حنا يقول لاخي أن أهم شيء في هذه الحياة، هو تأمين بيت الاخرة . وتعلمت منه اداب الحديث عن المقبرة ، فعندما يتحدث ابي ، يطلق على المقبرة «التربة»، ويقرنها دائما بكلمة محببة ، كأن يقول موضع الراحة الابدية ، أو عندما يستريح العبد يشقى ، ويلبي نداء ربه ، ولا ينسى أن يقول لوالدي عدة مرات بعد عمر طويل أو عندما يسلم الانسان الوديعة الى خالقها لا بد له من تربة . وكان أبي على النقيض من والدتي ، يتفهم مشاعر حنا ، ويتعاطف معه . ويقول أن الرجل قد أدى واجبه ، وفتح مقبرة خاصة بأطهار الكنيسة للمرحومة . واشتكت والدتي حنا للاب سرجيوس ، ولكنه طيب خاطرها ، وقال لها ، ان الانسان عاجز عن مواجهة الشر، فالخطيئة الاولى في دمه ، وان المسيح قد جاء ليحمل عنا خطايانا ويخلصنا . وظل حنا يتودد الى والدتي بعد كل صلاة ، ويقول لها في ود ، السماح يا مقدسة ، أنا أخطأت ورب الكنيسة رب سماح ومحبة ، فتشيح بوجهها عنه ، وترد عليه بكلمة قاسية . وحنا يمت بصلة قربى لوالدتي ، وأخبرتنا ذات مرة ، أنه كان يود الزواج منها ، ولكنها رفضته ، وفضلت الزواج من أبي .

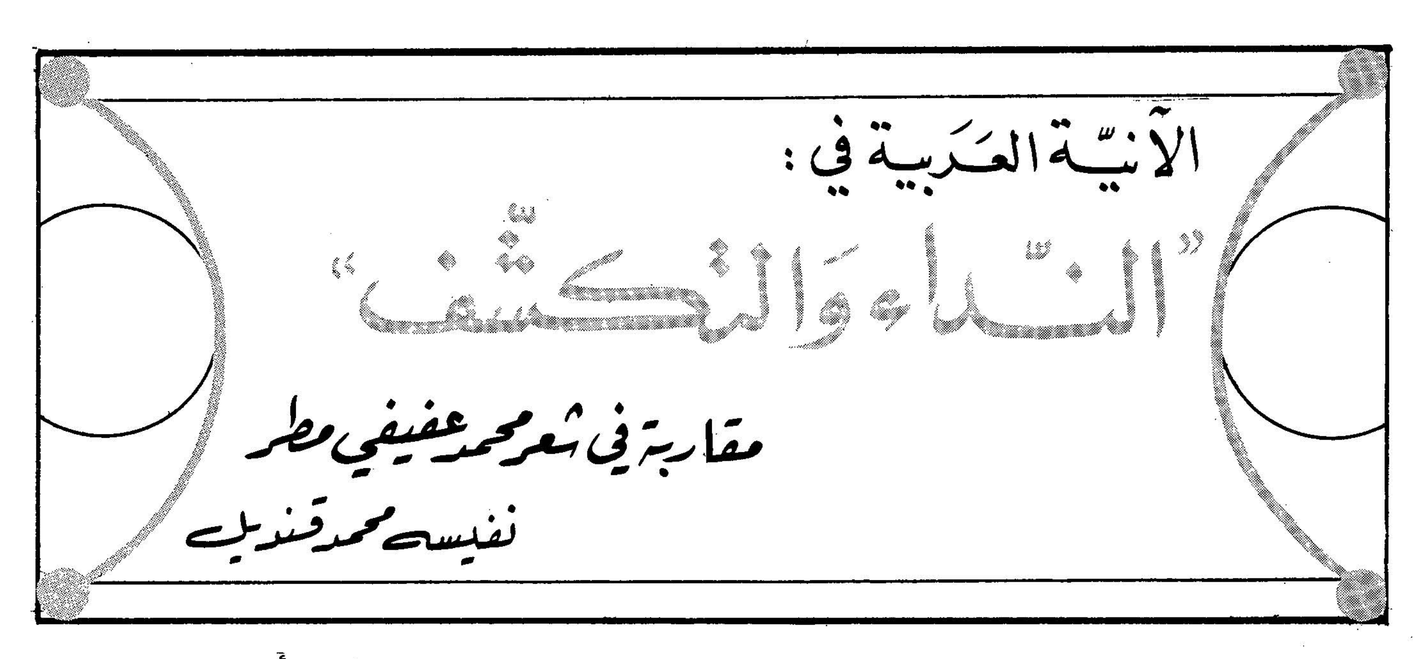
وعندما لم يؤيد الاب سرجيوس والدتي في هجومها على حنا ، بدأت تنقده علانية ، وبدأت تحاسبه على نذور الكنيسة ، وتقيد التبرعات في دفتر خاص .

وذات مرة ادعت ان الاب سرجيوس يدخن السجائر بعد الصلاة ، وان زوجته تذهب الى شاطىء العجمي وترتدي لباس البحر فصدمت مشاعرنا . وانبرى أخي الاكبر مدافعا عن الكاهن ، وطلب من أبي أن يتدخل في الامر ، ولكنها قالت أنها لن تكف عن مهاجمة حنا . وأنها على استعداد كي تسدد نفقات المقبرة بمفردها ، وانها ليست في حاجة الى معاونة أخي أو حنا في بناء المقبرة ، وباعت بقية مصاغها ورصدت النقود لاستكمالها .

وكان يضايق اختي الصغرى تدخل والدتي في شئون المقبرة ومهاجمة حنا وكاهن الكنيسة ، وانها باعت بقية مصاغها ، ولكن حماس والدتي لامتلاك مقبرة كان قد ملك مشاعرها ، فكظمت أختي غضبها .

واسهم كل منا في تكاليف البناء فيما عدا أختي المتزوجة ، فقد رفض أبي أن يسهم زوجها معنا ، وطلب أبي أن يكتب اسمه على قطعة رخام مصحوبا بكلمة من الكتاب المقدس ، وكانت أختي الصغرى ترى أن والدتي قد بددت مصاغها ونقودها من أجل هذه المقبرة ، أما أختي المتزوجة فكفت عن زيارتنا ومنعت اطفالها الصغار عنا ، فحزن أبي عندما حرم من رؤية أحفاده .

القاهرة




في قلب صخب نظرية الإنعكاس، المتوطنة في النقد العربي منذ ربع قرن، والمفسدة لخميرة إبداعه، والمقلصة المفقرة له إلى اجترار ومضغ قشور المنهج (السوسيولوجي) الذي تحول على أيدي بعض نقادنا إلى ميكانيكية تحط بآلاتها وأحاديثها على النص الأدبي دون أن تقترب من داخله فناً وتوهجاً وبصيرة، وتركيباً في قلب التركيب، وكونا في داخل الكون، وفي ظل القراءة البنيوية التطبيقية التي تحيل النص الأدبي أوراق لعب تعيد ترتيبها ببراعة وبهلوانية تصل حد الملالة، فاصلة بين النص والجذر وبين النص والتاريخ، جاعلة أردأ النصوص كأعظمها ما دامت اللعبة النقدية تستمتع بالتفكيك والتحليل الآليين دون أن تحلق مرة أخرى للتركيب والتقييم - في ظل كل هذا، كان ينمو في داخلي قلق منهجي وافتراق عن كثير من النقد العربي الحديث من نهج التعامل مع النص الأدبي خاصة إذا كان هذا النص قصيدة.

وإزاء هذا القلق، وإزاء الموضوع الذي شغلني طويلاً: « الآنية العربية المعاصرة » كان من المفترض أن ينير لي الشعر همّ هذه الآنية، جذورها الإرثية الأعمق في التراث الغني. وكنت قد حاولت في دراسة سابقة أن أقرأ ديواناً لشاعر معاصر هو محمد عفيفي مطر مستخدمة مصطلح « الحال والوقت » كما يعبر عنها فلاسفتنا المتصوفة، وذلك من أجل قراءة الجذور الروحية والفكرية للتجربة الفنية « أنظر بمقالتي بعنوان « بين البكاء والضحك، شهادة لكل أوان »- مجلة الأقلام- العدد ٣- كانون الثاني ١٩٨١ - بغداد ».

ولما لم تكن المسألة استبدال أسماء أو العثور على مصطلح مكان مصطلح آخر ولكنه قلق أعمق كما ذكرت، فإنني قد وجدت أن الوقوف على الحافة لا يغني عن السباحة والغرق في القاع وليّ عنق التراث لتوظيفه في منهجية القراءة المعاصرة بدلاً من اعتباره نبعاً وأفقاً واتجاه علو وتأسيس وموقفاً، هربت منه أو بالأحرى هرب مني لأنني لم أستكمل شروط الحال والوقت والتهيئة الروحية العميقة الشاملة التي تفتح كنوز هذا الإرث وتفضّ مغاليقه. وقد يكون لذلك رجعة ولكن ليس وقتها الآن.

وإزاء هذه الدراسة التي ستلي، كانت أسلحتي مغايرة: حساسية إزاء الخلق الشعري العظيم والقصيدة التي تصلني بالماضي ثم تهبط وتعلو لتمزجني بعنصر من العناصر الأربعة حتى لو تناولت أبسط هموم الآنية العربية المعاصرة، ثم رحلة طويلة جداً لاستكناه الشعر والتجربة الروحية العميقة في كتابات الفيلسوف الألماني « مارتن هايدجر » ثم وقوع على محاولة تنظيرية معرفية لأستاذه « هوسرل » ثم قصائد لمحمد عفيفي مطر، عايشتها وعايشتني عشراً من السنوات، تنطفىء وتتوهج، تحضر وتغيب، تصلني بما لم أستطع أن أسميه من غموض العالم واتساعه واستسراره، في غابات الروح التي لم أمتلك كشفها لأنني لم أمنح (نعمة القول) كما يقول الشاعر الألماني « هيلدرلين » ولم أمتلك هذا الشيء العجيب الذي يسمونه (الموهبة). وبفعالية شمس شتائية دافئة وسماء بغدادية صافية، ويوم كريم رحيم تفتحت لي بعد قراءات مضنية طويلة (انطولوجيا) هايدجر الغامضة البعيدة العميقة وامتزجت بنداء داخلي غامض ووصلتني بشعر محمد عفيفي مطر وقصائده التي كانت تتفاعل في كيمياء الروح دون أن أدري، وفي محاولة متواضعة لقراءة هم الآنية الخاصة كهم للآنية العربية المعاصرة وبشذرات من بعض قصائد عفيفي مطر ومحاولة « فينومنولوجية »: كان هذا المقال في الآنية العربية، متجذرة في مكان ومتخارجة من زمان ومالكة لحساسية خاصة في التعامل مع الوجود وسائلاً ومتعيناً في إشكاليات مطروحة.

* * *

في ثلاث أو أربع قصائد متباعدة ظهر الحجر وقبع في القصيدة وقبع الشاعر في الحجر وتربع ثم تلفت يميناً وشمالاً وشرقاً وغرباً وسماء وأرضاً وبدأ يسمي الأشياء أو يقيم « الآنية » على قاعدتها كما يقول الفيلسوف الألماني (مارتن هايدجر).

(وسعيت الإقامة فيه هرولة التشكل
كانت الفوضى المليئة بالكلام
صمتاً ثقيلاً.

قلت للحجر الذي استسلمت فيه
أعِنْ دمي، وافتح عليَّ بوجهك المسكون
بالقول الثقيل
وحين سميت الفواصل في الكلام
حجرا، وأعلنت الإقامة فيه سميت الظلام)[1]

على مدار اثني عشر عاماً قالت القصائد الثلاث كل شيء وانفضت الكمونات الكونية والبشرية والتاريخية للحجر فظهر وجه الشاعر محمد عفيفي مطر «أنا علياً» تحمل العالم: الكون وتاريخ الأشياء سائلاً ومتعيناً في رقعة من الأرض هي الأرض العربية كما بدت لأحد أبناء القبائل القاطنين على ضفاف النيل.

وبلغته:
« فالقبائل وقتك
فاخرج عليهم لتدخل أحلامهم »[2]
أو
« هم صولجاناتك الخضر
هم في مسير الرياح قصيدتك المقبله »[3]
« فاهبط
اليهم
كما يهبط
السيل »

فما علاقتي - أنا الناقدة المتطفلة - بالشعر، والقصائد قد قالت كل شيء، وأحجارها بنت وهدمت، وبكت وولولت، وأشارت وأدانت، ومزجت وخلطت، وفتحت وأغلقت، ثم إن هذا الشاعر، على ما يبدو، قد أقام حلفاً طويل الأمد بينه وبين الحجر يكابد فيه الشعر والبكاء:

« مشبوبة خطواته من تحت ذاكرة الطفولة
لا يكف عن التخلع من مقالعه، وليس يكف عن
حرث البسيطة والقصيدة
ليس من حي يجلجل صوته بمراسم الهدم المباغت
للقبيلة غيره، لا صوت يرعد بالبكاء وقد ترحلت
لحبيبة أو تقوض مضرب الأعمام والأخوال غير بكائه
لا حي يحمل في مرايا صوته سرب الظباء وهبوة
الكحل المضيء وفي الحصى المشوي طعم
الأمهات
نريدة الأعراس - إلاَّهُ
وفوق جبينه المطحون صوت الهامة الظمأى
يولول بالقتال
وهمو تبذدت الرياح بهم ولم عنهم الموتُ الحوادث
فالبوادي تحت سلطان الحجر
وهو المكابد للحوادث وحده
قدست بيعته، أقمت الحلف ما بيني وبين
حضوره السيال،
عروته الوثيقة خاتم الإرثِ الاخوةِ والولايةِ
وهو عاصمتي أزواج فيه بين الصمت
والشعر الكظيم »[4].

ولما كنت قد أوقعت نفسي في مزالق السؤال، فإنني سأحاول الإجابة وسأبدأها بكلمات قليلة للفيلسوف الألماني (مارتن هايدجر) وهي مأخوذة من محاضرته عن الشاعر (هيلدرلين). يقول هايدجر:

« في الوقت الذي تنتقل فيه الأشياء إلى الكلام، لكي تبدأ الأشياء في اللمعان وفي الوقت نفسه الذي تحدث فيه هذه الأشياء، ترتبط آنية الإنسان بعلاقة ثابتة وتستقر على قاعدة، فالشاعر يقيم الآنية ويقرها على قاعدتها »[5].

والآنية عند هذا الفيلسوف تقترب في دلالتها من تفتح الوجود في الزمان، وهي تجيب على نداء وتتشكل استجابة الإنسان الذي يؤسس هذه الآنية سواء كان نبياً أم شاعراً أم فيلسوفاً بكيفية هذا النداء منطوقاً أم غير منطوق مسموعاً أم غير مسموع.

ولقد حاولت تطبيق المنهج الفينومنولوجي لدراسة تشكل الحجر ودورانه في قصائد متباعدة زمنياً يفصل بين أولاها وآخرها ما يزيد عن عشر سنوات، واخترت شاعراً محدداً من شعراء المدرسة العربية الحديثة هو محمد عفيفي مطر، وذلك لأثبت صحة المقولة التي عرضها مارتن هايدجر في محاضرته عن هيلدرلين وعلي أن أبرر ذلك بتوسع أكثر:

لقد اخترت المنهج الفينومنولوجي كما تمثل عند مؤسسيه الرئيسيين مارتن هايدجر وإدمون هوسرل، لأنه منهج يعود بالمعرفة الأوربية عودة نوعية افتقدتها المناهج الوضعية التي وظفتها الحضارة الأوربية في تعاملها التدميري والتوظيفي مع الطبيعة والإنسان. إن هذا المنهج هو عودة للتآلف مع الوجود واتخاذه معياراً، وفض مغاليقه وكشفه بمعرفة حدسية. ومن نافلة القول ما نعيه من أنه ليست هناك معرفة جوهرية لا تستخدم الحدس كوسيلة للانفتاح البصير سواء في العلم أو الفلسفة أو الشعر. ولحظة الكشف الجوهري في الأشياء أو في النفس هي لحظة حدسية بالأساس، إنها لحظة تطرد وراءها المقولات المقولبة وثرثرة المفاهيم الفارغة ومقولات المنطق الباردة، فلماذا يركز هذا المنهج على هذه اللحظة ويطمح في أن يقيم معرفة جوهرية للوجود والإنسان بواسطتها؟ ولماذا لم تعتمده الحضارة الأوربية في الرؤية وفض مغاليق العالم؟ تتعدد إجابات فلاسفة هذه المدرسة على هذا السؤال، فمنهم من يقول بالامتناع الجوهري للوجود على التأسيس لأنه بطبيعته محتجب في الإنكشاف، ولذا تأسست الميتافيزيقا الأوربية بعد سقراط في المنكشف، في « الموجود » وليس في الوجود، لأن هذا الأخير لا يعطي نفسه إلا في بروق سماوية عابرة يؤسسها الشعراء الكبار. ولعل تراثنا الصوفي يميل لمثل هذه الإجابة، ولذا يسمي بروق معارفه القلبية الحدسية بالإشارات ويسميها محمد عفيفي مطر، شاعرنا في هذا البحث، بالشظايا والقراءة.

[والنهر في مصحف الأرض قد كتبته يد الرب في

سورة الماء، كل القراءات مكتوبة في صحائفه
كان أبيض أحمر أخضر
من كان ذا بصر فلير الآن ماذا تقول الحواشي التي
كتبت في لفائفه ثم فسرها الطلع والشجر الآدمي،
اقرأوا، كل شيء قراءة][6].
أو
[هذه مملكة القراءة، وتاجي كلمة تسبح
أغصانها في شجر الأبجدية الذي يبدأ
ولا ينتهي][7]
ثم
[هذي جذاذة قول من الكتب الصفر تطفو إلى
مطر الخلق من غرين الشهوة الجامحة، وتخضر ما بين
متن وحاشية ثم تقرأ في ورق القلب (والقلب
ساعة طمي يرفرف ميقاتها في فضاء الدما) ثم
تأخذ وجهاً يجدد في جملة القول ركنين: فعلاً
وفاعل][8].

وحتى لا تأخذنا الموجات المتدافعة للمعاني المختلفة للقراءة عند محمد عفيفي مطر، هذا الشاعر الذي تفتح علينا بصيرته المخيفة كوة في أنطولوجيا الخلق والصيرورة، السماء والأرض، دعونا نبتعد عن إجابته هو وغيره من فلاسفتنا المتصوفة ونختار إجابة تنير لنا سر افتقار المعرفة الأوربية للتناغم بين الإنسان والكون وعدم انبثاقها من تلاحمهما البدئي الأصيل.

وهذه الإجابة أقرب للرؤية التاريخية التي تؤكدها قراءتنا لمنطلقات الحضارة الأوربية المعاصرة في لحظة التأسيس التي وسمت روحها الحالية، إن هذه الحضارة في امتدادها العدواني نحو الطبيعة والبشر، الوجود والإنسان، قد قضت على التآلف البدئي بين البشر والعناصر الأربعة، وإن مناهجها الوضعية التوظيفية قد طردت لحظة الشعر في التأسيس وحولتها وحصرتها في الكتب، ولذا فإن الكتب والبصائر النافذة التي تعيد إنشاء هذه اللحظة تعاني اغتراباً جذرياً من مستهلك هذه الحضارة، ففرنسا لم تقرأ سان جون بيرس والقارىء الفرنسي العادي لم يسمع بهذا الشاعر إلا حين منح جائزة نوبل، وألمانيا الصالونات لم تستوعب فاغنر إلا بشكل سطحي ادعائي كما نعلم من قراءتنا للفيلسوف الفرنسي (ديني دي روجمون) في كتابه (الحب والغرب) لأن موسيقاه خارجة خروجاً جذرياً أصيلاً على توجهات الحضارة الأوربية المعاصرة، واستجابتها وحساسيتها الجمالية التي يتشكل بها انسانها. إن موسيقى فاغنر وشعر سان جون بيرس يستحضر ان الغابه والسر وألغاز الوجود، وكلها مسائل غابت في حضارة الاكتساح الشرس للعالم، ولذا فإن فلاسفة هذا المنهج (الفينومنولوجي) لا يرقعون ولا يلفقون ولا يأملون شيئاً من وراء المناهج الوضعيه القائمة، وإنما يطلعون علينا بانقلاب نوعي في الرؤية والمعرفة ويعتمدون تراثاً - معياراً هو نتاج تجلي الروح الأوربية في لحظة كان التناغم فيها بين الإنسان والوجود ما زال سارياً وكان الأول يستنطق الثاني ويستنير به وفيه من خلال إيقاع افتُقد الآن، هو إيقاع التناغم، هذه اللحظة هي تراث الفلسفة الأوربية قبل سقراط كما تمثلت عند فلاسفة شعراء كهيراقليطس وانبادوقليس وغيرهما. وهذا الأفق في المنهج الفينومنولوجي في بحثه عن معيار إرثي جديد وتفتح أصيل للروح الأوربي يماثل عند محمد عفيفي مطر ما يخوضه بالعربية ويسميه «البحث في طبقات الذاكرة» وسنعود إلى هذا مرة أخرى لكي نكمل حديثنا لنقول: إنه لا يهمنا إذا كانت الحضارة الأوربية بقدرتها الدمجية المخيفة ستستوعب انقلابية هذه المناهج كجمالية غير ضارة أم أن هذه المناهج ستكون خطوة للبدء في تأسيس معرفي مختلف كيفيا، وتعامل مع العالم مختلف جوهرياً. إن ما يهمنا في الواقع هو ما واقعنا نحن وقراءتنا نحن لهذه المناهج ببصيرة محاورة وكاشفة لنا، تاريخاً وبشراً، إن حضارتنا العربية الإسلامية في لحظة انفتاحها الجوهري في العالم لم تستبعد الوجود ولم تقض على التناغم البدئي بينه وبين إنسانها، بل إن هذا التناغم قد تأسس بالكتاب، كتاب هذه الحضارة ونهجها وفي المسيرة الحضارية الكبرى التي قلبت فيها صفحات هذا الكتاب في العالم، وحافظ حاملوه في فتوحاتهم النبيلة على قداسة الشجر والبشر والأنغام. وليس مصادفة أن نكون مطالبين بالسفر في الأرض لكي نشهد كيف بدأ الخلق ولا أن ننتشر في الأرض، بعد الجمع، ونقرأ هذه الفقرة المضيئة (لمحيي الدين ابن عربي).

[فالانتشار هو التقلب في الصفات حال البقاء بعد الفناء بالموجود الحقاني والسير بالله في الخلق، هو طلب حظوظ تجليات الأسماء والصفات والرجوع إلى مقام أرض النفس].

لكي نقرأ هذه الأبيات في قصيدة لمحمد عفيفي مطر
[الريح تلبس خاتم الطير الحوم والكتاب تقلّبت
صفحاته من تحت دواماتها الوجه المحيّر في
سماوات الضحى الليل][9].

ونبتعد عن هذين الشاعرين اللذين يصلاننا ويفتحان أعيننا على عمق المنهج الفينومينولوجي في إرثنا لكي نقول إن ما ألفناه الآن من بلادة في الرؤية ومن انطفاء للدهشة البكر، من انقطاع عن التآلف مع الكون، من كل ما ران على حساسيتنا البدئية والتاريخية من ترهل وبلادة وانكماش، من انسحاب للوجود والسر، من انحصار في علب الأجساد المنازل- المقابر، من كل ما فرض على ثقافتنا من قشور الفلسفة الوضعية الأوربية وانحسار للتراث، كل هذا يختلف عن لحظة البدء التاريخي في تأسيس الآنية العربية في قلب الوجود. وأزعم أن القصيدة العربية مطالبة بتأسيس هذه الآنية في لحظة انفتاحها الكبرى على العالم، وذلك بفض كمونها وإمكاناتها الباطنة وإمكانيات تشكلها مرة أخرى في الزمان.

وذلك بالخيال الخلاق الذي يغير حساسية القراء تغييراً جوهرياً يجعل إمكانية الائتلاف مع تشوهات تشكل هذه اللحظة في الزمان الآني غير مقبولة، ويجعل إستعادة اللحظة الجوهرية الأصيلة، بتحقق خلاق مرة أخرى، حلما لا يمكن لأي استلاب

ثقافي صريح أو خبيث أو أي بديل حضاري تلفيقي أو توفيقي أو تهجيني أن يجعله بديلاً عن إعادة الملامح للوجه الذي انبثق في التاريخ، والنار للرغيف الذي توزع في جهات الأرض وترك خيرته في كل استعادة وانقلاب وتخلّق للرؤية.

ولهذا فإن استخدامنا للمنهج الفينومينولوجي هو استخدام لروح تراثية أصيلة قد تغربت بتوقف حضاري مؤقت وجملة اعتراضية لن توقف مدّ ما جاء، وما جاء يأتي كما يقول بيت في قصيدة «أول الحلم آخر الحلم» لمحمد عفيفي مطر. إن أية قراءة بصيرة وأية مقارنة عادلة تجعل شذرة عند «الجيلاني» أو (ابن عطاء الله السكندري) أو (القشيري) بمثابة كتاب كامل عند أحد أعلام هذا المنهج.

ولنعد مرة أخرى إلى آنيتنا، ولعل من نافلة القول تأكيدنا على أن كل قصيدة عربية جيدة تعيد تأسيس الآنية العربية فكرياً وجمالياً، وكل حركة تاريخية تنجح أو تخفق، هي خطوة في نهر سيأتي، وحتى قصيدة المناسبة السريعة المتعجلة، تعد حفاظاً ولو بالاجترار السهل والاسترجاع التاريخي الهامد لتحقّقات آنيتنا في الزمان، ولكنني أدعي بأن هذا الشاعر «محمد عفيفي مطر» يؤسس الآنية العربية الأصيلة في انفتاحها في الوجود- من خلال تجربة خمسة وعشرين عاماً وعشرة دواوين شعرية- في لحظات تكشفها التدريجي ثم انفتاحها الجوهري الشامل في الزمان، وذلك من خلال تحركه شعرياً وتقلّب قصيدته بين توتر جدل ودراما لحظات ثلاث في حياة هذه الآنية وتخارجها في الزمان: لحظة ما قبل الرسالة الكبرى: إمكانية مشوشة وحطب ولغة بانتظار نار الكلمة السماوية للامتداد في الأفق بشراً وفتوحات نبيلة وانقلاباً لتاريخ البسيطة، ثم لحظة جوهرية ثانية: خطى الرسالة على الأرض وفتح كتاب الخليقة وانكشاف الأفق بنيران السماء واشتعالها في السنوات الأولى في قلوب الرجال الكبار، ولحظة ثالثة هي حاضرنا الآن، همود واشتعال طينة وإمكانية لبدء دورة جديدة في التخلق والولادة تغتني بحصلة الدورتين السابقتين. ولعل قراءة الشاعر- محمد عفيفي مطر- الخلاقة المعاصرة الكاشفة المقارنة المتقنعة بوجه عمر بن الخطاب في ديوانه الصادر في السبعينات (شهادة البكاء في زمن الضحك) ثم رأس الحسين الكربلائي نازفاً في العديد من القصائد: إمكانية مستقبلية وأرضاً ودماً للفعل الآني، ولعل القارىء تكون له كرة لمشاهدة تجليات الوجهين في دواوين (الأرض والدم) و (شهادة البكاء في زمن الضحك) ثم (النهر يلبس الأقنعة) وأهم مما ذكرت، ذلك التنظير الأولي للشاعر في مقدمته لديوان الشاعر الشهيد «علي قنديل» ووضعه الخطوط العريضة لإمكانية قيام نظرية جمالية تلملم وتنير وتفتح آفاقاً في تشكل وصيرورة وهوية العطاء الروحي العربي، وتعطي معنى ومسار حركة الشعر العربي الشاب في مصر.

وسأرجع على نقل فقرات دالة قليلة من مقدمته الطويلة لديوان الشاعر الشهيد (علي قنديل) تساعد في تعيين وتحديد أكثر دقة لما ذكرته:

١ - تحرير اللغة من قشريتها المسطحة، وتحرير العالم من توابيت الثنائية.

٢ - الرفض لنظرية الإنعكاس بالرغم من كل المحاولات الترقيعية والسفسطة الجمالية. خصوصاً في تفسيرها وتنظيرها في العالم الثالث واحتكار الحق والحقيقة لم يعد أحد قادراً على التبجح بادعائه، في بلادنا وكل بلاد العالم.

٣ - الانتقال من الوحدة العضوية ووحدة الموضوع والمضمون إلى وحدة المناخ الشعري، فالقصيدة تمثل الفضاء بالنسبة للتمثال والقصيدة بما تقوله ولا تقوله، إنها مناخ كامل، يتواشج فيها الحضور والغياب والكلمات والمسافات الفارغة وإيقاعات التشكيل غير المحكوم إلا بطاقة إبداع الشكل الكلي كوسيلة وغاية في وقت واحد، هذا المناخ هو الواقع الشعري الذي لا يعكس شيئاً بل يقيمه مع أو ضد الواقع غير الشعري وإيجاد هذا الواقع الشعري ليس إلا هدماً وبناء في وقت واحد. وهذا تحرير للحواس وتحرير للممارسة الإنسانية في العالم وإعادة للتحديق في المسلمات والثوابت.

٤ - الإيقاع: أي زمن القصيدة، هو ما يتحرك فيها من طاقة الخلق وديمومة التغير الكيفي لعناصرها. فالنثر والتفعيلات والتزام الخليل والنصوص المقتبسة والفراغات وتعدد الأصوات والغناء الميلودي، كلها لحظات هذا الزمن، وقد شفت عن كيفياتها في السياق أي القصيدة.

٥ - ترفض سلطان أرسطو على الذهنية المعاصرة، وبالله كم لأرسطو من سلطان على هذه الأرض منذ تمزقت!

٦ - ويقظة الدخان في سماء الدهشة، موقف في الفن وتجربة الشاعر كلها مفتتح لمدينة أخرى لا يسقط الشاعر على أسفلتها قرنفلة من دم، وتكون أريكتها للجموع، (واليد القاتلة يشهد عليها دم القتيل والكتاب الخائن تنحل عنه أحرفه).

٧ - لكل قارىء قراءة هو موليها.

٨ - الإنتقال من الجوع إلى الحلم موقف في السياسة، والانتقال من حابي وحوريس إلى الحسين الكربلائي موقف في الانتماء][١٠].

إن هذا الشاعر لم يؤسس الآنية العربية تأسيساً حماسياً هو بكاء على ما قد ولى، وإنما كان يقرأ أفقاً هو محصلة المكان والزمان العربيين، ويؤسس فيه بهدوء وصبر وتأمل على مدار ربع قرن. ولعل هذا يفسر غيابه عن الحركة النقدية وإنقطاعه في فترات قد تمتد لسنوات يعود بعدها متسللاً كالشبح ليعطينا ديواناً كاملاً من سديم الكون وغابة الصمت والطين والقراءة ثم يغطس بعدها ويعود..

ولعل هناك عاملاً قد وهب لهذا الشاعر ومنح له دون جهد ومكنه بطاقته الشعرية من الإسهام بدور كبير في تأسيس الآنية العربية في الزمان وبشكل أتم وأكمل، هذا العامل هو امتلاكه لجسد هذه الآنية دماً ونسلاً وتوتراً غنياً بلحظتيها الجوهريتين

من الحركة والسكون بعد انقسامها التاريخي الدامي، وذلك يعود إلى أنه، بالمصادفة البحتة، قد نشأ وتربى وبلغ أشده في مرابع أحد بطون العشيرة العربية التي استقرت في وادي النيل واحتوت الساكن والمتحرك في لحظة الانقسامة الكبرى برحابة وفهم دون أحادية قاصرة أو انشطار ينفي الوجه الآخر ويجرم نفسه من توتر وجدل اللحظتين الداميتين الثريتين رغم ذلك.

ولذا فقد ولول عند قيام أول مظاهرة طلابية قامت على ضفاف النيل حين ارتفعت الحناجر والشعارات خالية من جذور الأرض والإرث فلطم خديه وقال في قصيدة عنوانها «١٩٦٨»[١١]

(انفسحت بيننا الأرض يا رهج الحرب بين القبائل،
هل أنتم الآن بين الحجاز وتونس، هل
صدئت في دروع زناتة أو في سيوف الهلالية
الشمس، أم تمسح الكتب المستجدة صوت
الربابة من طينة الذاكرة)

وذلك لأنه في تصوره الذي لا يهدأ بضرورة أن يكون لكل فعل جزئي جناحان يضمان الجهات الأربع وينطلقان من رحم الطينة والذاكرة ليمنحا فعلاً هو وردة جرح تطلع من عباءة امرىء القيس وعلقمة الفحل والنفري والسهروردي وخبز القبائل:

«وهذا هو السهروردي يدخل ليل الميادين
والأرض مخبوءة تحت جبته وهو
يبصر طير الجلالة منتشراً تتقمصه الكائنات الأسيرة
محتشداً في قلوع المراكب والنهر يمشي مظاهرة فمظاهرة
والبلاد البعيدة ترسل ملء السلال فطائرها
الدموية زوادة للجموع المقيمة خلف المتاريس ترسل
موالها المتجذر في الدمع والسهروردي والنفري يخطان
فوق الحوائط والصحف الجامعية طير الكلام المفاجىء...
والرعية من أصدقائي امرؤ القيس علقمة الفحل والنفري الغريب
المشرد بين قرى مصر والبصرة)[١٢].

فكانوا قد غابوا من الجامعة فما أحزن الشاعر المولول

ولنعد إلى محمد عفيفي مطر فنقول: إن امتلاكه المجاني لجسد الآنية العربية بحكم النشأة، كما ذكرنا، لم يكن ليغني عن امتلاكه وهو قد امتلك بالفعل وفي عمر مبكر، ثقافات حضارات أخرى غير حضارته بحكم نوعية قراءاته واهتماماته الفلسفية الشاملة. لقد كان شرارة منقذفة مستوعبة للتراث العربي الإسلامي تحتك بشرارة حضارات أخرى دون استلاب متطير وإنما بروح من يقف على قدمين راسختين واضعا يده في طينته، مشتعلاً ببروقها وتجلياتها الجوهرية في الزمان حركة وإرثاً. لقد كان هيجل شموخ العقل الأوربي وتفتح كل عطاءات القرن العشرين الفلسفية والجمالية والنفسية والثورية تلميذاً متواضعاً لشيخه الجليل وعمه العذب (محيي الدين بن عربي) الذي عاش معه سنوات طويلة في قرية على ضفاف النهر، ولعل الخضر قد ظهر على وجه الماء في ليلة قمرية وشارك الشيخ والفتى الشاعر بكاءهما على الطينة الهامدة وتقلب وجهيهما بين السماوات والأرض.

(أقر أني الجمع بينهما والخروج منهما)[١٣]

لقد عاشر هذا الشاعر الكتب والموت والليل كما عاشر الأحياء:

(تخرج تحت فضاء الليل وتغدو.شجرة هائلة
يلفحها الظلام المرقط
كلما اختفت نجمة غادر عضو من اعضائك الليل
حتى تتكامل على فراشك الخشن
للحصير والليف غابة من تآلفات اللمس والأحلام للسماوات ذاكرة في عينيك
تعرف كم دائرة تطير الصقور والحدآت العالية حتى
تصير الشمس في مركز الأقواس)[١٤].

ولعل الهموم العقلية والوجودية للحسن بن الهيثم والنفري والسهروردي قد اجتذبته وحاورته أكثر مما حاوره الفضول والرغوة وقشور الهموم الآنية على منتديات الثقافة العربية.

(أخرجوك من الأرض، كانت حواراتهم لغة لست منها)[١٥]

(فاهجرهمو- حان وقتك- هجرا جميلاً فكل بما عنده فرح)[١٥]

إنها عطايا فترات طويلة من الصمت والهدوء والبعد المكاني عن ضجيج المدن وحلقات التنصيب وتوزيع الأنصبة ونفض اليد والقلب نهائياً من أي تعلق بغنائم الشهرة ولمعان الإسم، والرضا العقلي والقلبي بقدر الدنيا ونعمة الانطفاء، والتوجه للكفاح الأكبر مع الشعر والنفس وحرب الرياء:

(قلت: وحدي... وهم كثرة غالبون
فقالت: هي المحنة- النعمة الكاملة/ وهذا
اصطفاؤك)[١٦].

كل هذا قد أعطى مردوده النهائي في مرحلته الشعرية الأخيرة، نبات ينسج قصائد طويلة جداً هي أحلام ورؤى حضارية كبرى يزاوج فيها، كشعراء الحضارات المهددة بالأفول، بين إرث عظيم قد استنارت له رموزه وبين طينة تستجيب ولا تستجيب، ولعل قصائده المركبة المعقدة المتشابكة ستكون لينة وإرثاً فيما سيأتي.

وما يهمني، في بحثي وفي منهجي الذي اصطفيت، هو البعد الانطولوجي في قصائد هذا الشاعر. إن همّ الآنية العربية في لحظة السكون المنطفىء وهمّ الصفرة في وجوه فلاّحي مصر الفقراء الذين عاش بينهم، والبكاء الصامت الذي ملأ قصائده وروحه بالكآبة العميقة وغلف شعره في لحظات الصفاء الأسمى بالرحمة الكونية، كل هذا لم يكن بعيداً عن علاقة تنشئها القصيدة، حتى القصائد السياسية المباشرة، بروابط مع الوجود سائلاً أو متعيناً في زمان، ولذا فإن السبب الأعمق في اختياري لشذرات من قصائد محمد عفيفي مطر هو تصوري أنه ينفرد ببناء انطولوجي لم أعتمد في استقرائه على رتابة توارد ألفاظ أو قاموس لغوي تكوّن على مدى ربع قرن من الحياة في الشعر، وإنما

على وجود ما يمكن أن نسميه بنظرية كاملة من الخلق والصيرورة في السكون والحركة، في التحقق والكمون.

وهذه النظرية تحتاج في كشف قوانينها الشعرية ودورانها المتشعب المراوغ من أي ناقد جاء إلى عمر طويل من التوفر على البحث والدراسة، ودون هذه الانطولوجيا التي تتشكل على مدار عمر شاعر، لا يكون الشعر والقصائد في غناها الأعمق غير لحظات برق خاطفة، لها أهميتها بالتأكيد، ولكنها لا تضرم النار في حطب العالم ولا تفتح شيئاً في سر الأشياء والإنسان والتاريخ.

هذه الأنطولوجيا التي نرى شعرها في دواوين محمد عفيفي مطر شبيهة بمفهوم الأنطولوجيا الذي يأتي به المنهج الفينوميولوجي من خلال تأسيس معارف جديدة باستعادة للتناغم البدئي- بين الكون والإنسان وهو التناغم المستبعد من قبل الحضارة الأوروبية العميقة. يقول الفيلسوف الألماني إدموندهوسرل عن هذه الانطولوجيا: (وهي ليست انطولوجيا صورية فارغة بل انطولوجيا تتضمن إمكانيات الوجود في جميع مناطقه)[١٧].

ولقد اختار المنهج الفيومنولوجي لنفسه، كجذر، الشعراء الفلاسفة قبل سقراط كهيرقليطس وأنبادوقليس، ولعل وجود ديوان كامل لمحمد عفيفي مطر عن قراءته الشعرية الإسقاطية لفجر الحضارة اليونانية باسم «ملامح من الوجه الانبادوقليسي» وهو ديوان صدر له في الستينات، قد حسم بالنسبة لي مسألة اختيار المنهج واختيار الشاعر.

ففي هذا الديوان نرى محمد عفيفي مطر كشعراء فجر الحضارة اليونانية الأوائل سائراً في ليل العالم، ذئباً متوحداً متوحشاً كهيراقليطس يسائل الوجود السائل ويشتبك مع صمت العالم وحضور الأشياء وسر العناصر، لعل ذلك يفتح له كوة تستنير بها الطينة التي يغرس قدميه فيها.

(كنت ممتد العروق
نازفاً أسبح في ليل السديم
كنت فيه روحه الحرة والمحور والدائرة المشتعلة
والمدار الفوضوي المتحول
كنت أبني- بين ما أخفيه في القلب وبين العالم
المقبل- جسراً للتواصل
فأنا أفطر في الصبح بغابة
أتغدى بسحابة
أتسلى بجوار الرعد والبرق اللذين
استترا تحت الربابه
ألبس الأفق على رأسي شالا وأدير العاصفة
خاتماً في إصبعي
والبحر خفا والكتابة)[١٨].

كان هذا بابتسار يضطر له الناقد بالضرورة، الوجود عند محمد عفيفي مطر في الستينات. وبعد تجربة هذا الديوان يأخذ الوجود في التعين ويتخارج شيئاً فشيئاً في الزمان العربي، في لحظة الانبثاقة الكبرى، وسنجد مرحلة وسطية قبل هذه اللحظة الصريحة في ديوان كتاب الأرض والدم[١٩] ونقرأ:

«بعدما أدركني وجه الوجود المتحول
قلت إن الميت البارد يأتي في وقود الصاعقه
قلت إن الأخرس الصامت يأتي في الرياح الزاعقه
قلت ان الحق واحد
وجهه يلمع في الخلف ويأتي في التقابل
قلت إن الأيس مدفعون بقلب الليس،
والنهر سيأتي في الظمأ..»

ثم عود على بدء وتخارج صريح للوجود في الزمان وانبثاق الوجه، الصاعد في التاريخ:

«وأنت هناك على درعك المرتهن
بقايا الوصايا
وشورى اقتسام المواريث، والشعب بين الزوايا
تبقت له رعدة واحدة
قماطاً من المهد ينسجه الرمل والجوع، ثلجاً من
الرعب والشوك ينسجه الموت تحت الكفن
ووجهك يا سيد الأوجه الصاعده
من الزفرات المليئة والأغنيات
بداية كل الطقوس وآخرها
كان موتك يمشي ويفتح كنز الممالك
للجائعين)[٢٠]

ولعل مسيرة الحجر الذي ذكرته في بداية المقال قد أخذت المسار نفسه وظهرت في قصائد متباعدة زمنياً بكيفية الوجود نفسها لدى الشاعر سديميا سائلاً ثم متخارجاً ومتعيناً في زمان. فالحجر الذي يفتتح به الحسن بن الهيثم الأفق ويفتتح به الشاعر البسيطة والقصيدة في عام ١٩٦٨ يقول:

(كل حجرة
دورت قشرتها نار الكهوف
عجنت طينتها الشمس ولفتها خيوط المطرة
دحرجتها عجلات الزمن المنكسره
فهي أرجاء وأرحام رغيف
وهي وجه ناعم في مدخل البيت الأليف
وهي للأرض إناء أثري ولقلبي مجمره
وهي لي موطىء ميلادي وسقف المقبره
وأنا.. تنظر عيني المبصره
صمتها يقطر بالدمع وبالرمل خلال الطرقات المقفره
أسمع الصرخة في قشرتها تحت الوحام
علها تصبح نسغاً في عروق الشجره)[٢١].

ومن الرغبة الكونية للأشياء في التوالد والتحول اللذين لا يهدآن، وبعلاقة الحجر نفسها بالعناصر الأربعة في قصيدة كتبت عام ١٩٦٨ وظهر فيها وجه الشاعر «أنا علياً» تحمل تاريخ الكون والإنسان، ينبثق حجر في قصيدة كتبت عام ١٩٧٩ أي يفصلها عن القصيدة الأولى أكثر من عشر سنوات، وهو حجر

قديم جديد يفتح ويضم الأفق ويحدد أركان العالم الأربعة وعلاقاته المتداخلة وعلاقة الإنسان الشاعرية، أي الكون والإنسان، أو بلفتة في قصيدة «الإزميل والحجر».

يقول المنهج الفينولوجي على لسان هرسرل:

(إن كل حالة شعورية، لها أفق يتغير طبقاً لتعديل ارتباطاتها بمجالات أخرى وبمراحل جريانها الخاصة بها) وهذا التغير في أفق الحالة الشعورية الواحدة يقابله ما يشبه الثبات والوحدة.

وهذه الوحدة كما يعبر عنها (ليست مجرد ارتباط متصل من الأفكار الملصقة بعضها إلى بعض بصورة خارجية، إنها وحدة شعور واحد وفيه يقوم جوهر قصدي كأنه على نحو دقيق، الجوهر ذاته يعرض نفسه على أنحاء مختلفة ومتعددة)[٢٢].

وعند تتبعنا لقصائد محمد عفيفي مطر ودوران الحجر في دواوينه المختلفة نجد أن هذا الحجر يمتد ويغتني ويتشكل ويحمَّل بدلالات قديمة - جديدة وعلاقات أكثر تعقيداً وتشابكاً ويبقى مع ذلك هو نفسه حجر هذا الشاعر، أي أنه هو وليس هو في الآن نفسه، إذا رفضنا المنطق الأرسطي وقانون الهوية وقبلنا غنى الشعر ولاتحدده وغنى المنهج (الفينومينولوجي) الذي يساعد في إضاءته. ويمكن في دراسة أخرى موسعة عمل ما يشبه الخريطة التوضيحية لعلاقة الحجر بعناصر أخرى كالأرض والنار والماء واللغة. وهي خريطة كما قلت تتوسع وتنكمش من قصيدة لأخرى ولكنها تتمحور وتلعب على العناصر نفسها بتشكيلات علاقية جديدة مدهشة حاملة معها قراءاته الداخلية التي لا تهدأ في القلب والكون وتاريخ القبيلة فما الذي وراء هذا التغير والثبات في الآن نفسه؟ هو في تصوري «الزمان»، نظرة الشاعر لكيفية تخارج الوجود في الزمان، في اللحظات الثلاث أو التقسيمة المنطقية المصطنعة التي درج عليها الفكر البشري ليعرف رأسه من رجليه، مقسماً الزمان إلى ماض وحاضر ومستقبل، ولا يمكن التبجُّح بأن لدينا القول الأخير والاستقصاء الفصل المتين لشكل الزمان عند محمد عفيفي مطر، لأنه:

أولاً: شاعر ما زال يعطي،

وثانياً: لأنه يجرب ويشكل في قصائده الأخيرة بجرأة فائقة تجعل من تثبيته وتحنيطه في مقولات نقدية نهائية، مغامرة فاشلة، فكل ما لدينا إذن هو ملاحظات واجتهادات بسيطة قد تتوسع رأسياً في المستقبل أو تتغير نوعياً عند الدراسة المتكاملة لهذا الشاعر.

إن الماضي عند محمد عفيفي مطر هو المستقبل باتساع شبه دائري ولكنه خلاق، ليست هناك عودة ولا زمن ينكفيء على أوله ليحيي لحظة تاريخية ولت، رغم اعتباره إياها لحظة التخارج الأساسي للوجود العربي متعيناً في جسد وكتاب، بل إن العودة في قصائده للتأسيس الأول بممكناته التي لم تتحقق كاملة في التاريخ.

إن المحور الذي يدور عليه الزمان حركة وفعلاً قد انكشف في الستينات في ديوان «شهادة البكاء في زمن الضحك»[٢٣]، ونقتطع مضطرين هذه الأبيات القليلة:

(وأنت هناك على درعك المرتهن
بقايا الوصايا
وشورى اقتسام المواريث)

وفي السبعينات، في قصيدة أخرى عنوانها «إمرأة - إشكاليات علاقة» وهي دراما شعرية تنبني بفارس وفارسة يشتبكان تحت فضاء الأفق في رقصة قتالية بالسيف، فتنهمر اللغة - الشعر وتحضر القبائل

(كنت مفتوح القميص غواية، شاغلتها، العجب العجاب يطير من تحت القميص،
الوشم وضاح الخرائط:
يطلع النخل، الحروب الألف، بحر الروم يعلو فوق
أطراف الحراب، شواهد الأسلاف تبرق بالأهلة والبكاء الصعب)

ثم يتخارج الزمان ويطلع من أفق القصيدة بعد الرقصة الدامية التي توظف فنياً إرث السيرة الهلالية، فنقرأ:

[«استدار الزمان على أدلة كيوم الخلق»
فهل تلدين النهر وأرفع لك قبة الفضاء وأدحو كرة الأرض]

ولاينى الزمان عن التميز في القصيدة تدريجياً مغتنياً يتنامى بنهر هو ما يفوق ألف عام من الإرث والشهداء فيقول الفارس للفارسة في وسط القصيدة:

(أثخنتني الجراح كما قد شهدت وأثقلني الوشم
بالميراث والولاية)

ثم يسيران معاً في أرض القصيدة نحو المستقبل فتكون إحدى النهايات المفتوحة التي يختارها الفارس.

(أم فزع مقيم تحت فرشتنا سيكتب بيننا عقد القران
ولاية الكوفي والنسخي، طعم الصمغ والجلد القديم
خلافة الإيقاع في فرح الطفولة بالضحى والليل)[٢٤].

وفي قصيدة: «أول الحلم آخر الحلم» يتعين الزمان صريحاً:

[- إن الذي جاء يأتي..
اقترب
- هل يزحزح الأفق إذا أنطقت الرعدة أحجارك
هل من قدميك امتد نسل وسبيل؟
- هل أمة تتنفس ما بين وجهك والأرض؟][٢٥]

ولكن كيف يعود الماضي في قصائد محمد عفيفي مطر ليفض كموناته التي لم تتحقق في لحظة التخارج العربي الأول في التاريخ بحيث لا يصبح المستقبل انكفاء بليداً على ماض ولى؟

في قصيدة «عن الحسن بن الهيثم» كتبت عام ١٩٦٨ من ديوان «كتاب الأرض والدم» كان الحسن بن الهيثم يتقنّع من ثقل الرؤى وضراوة الحارس - بالجنون، ويقول:

(أسمع النهر يغني باكياً،
أنظر في الطمي اللعين
جثة تبحث عن طعنة سيف غاضب أو مقبره
وأرى تحت الغيوم الطائرة
كتب البدء وعلم الآخرة)

وفي عام ١٩٧٩ كانت قصيدة «أول الحلم آخر الحلم تقول:
(أرأيت الفقراء المقبلين
من دم البحر وطمث العلق الدانىء
فاسجد)
ثم
«إنه الطبقات من الورق
الانحناء المفاجىء في النقش
تمتمة ليس تكرارها غير أن القبائل
تزرع أنسابها الملكية في الوشم
أن الذي جاءَ يأتي
اقترب)
وألق دلاءك
لا تلقها بين أيّ الدلاء - اقترب)
ثم هذا الحلم:
(انكسر النقش منتشراً
في فضاء اكتالاته)
(وقت هو السلم الدائري المرابط
بين الكلام
وبين الكلام. الخطى يتفتّحن - قلِ واقترب)
وإذا استرجعنا معنى الآنية عندالفينومينولوجيين، خاصة عند (مارتن هايدجر) فسنجد أنها استجابة لنداء الوجود، وتتحدد الإجابة وفقاً لكيفية هذا النداء: منطوقاً أم غير منطوق، مسموعا أم غير مسموع. وكان أول نداء وأول تفتح لآنيتنا العربية في الزمان: «اقرأ» وقالت قصيدة «حجر الولاء والعهد».
(فاقرأ واستمع:
هذا الحجر
تتخرم الأمطار صفحته ويذروه الظلام
يعلو، ويفتح في شقوق البرق صلصال الكلام
ويعيد مجد الحلم للشعراء
يضفر من فتوق الصمت آنية
ويخطو خطوه الكوني في النجوى ويعلن
عن مجيء الشعب في أعقابه..)
وفي قصيدة ثانية قرأنا:
(وأقرأني
أني الجمع بينها والخروج منها)
(انتظر.
واقرأ خيوط العلق الدافىء واسمع)
(انتظر واحمل على كفك شمساً للقراءة)
(تغسل الشمس أقدامها في عين حمئة
هذا وضوؤها قبل قراءة الفضاء والبسيطة
والقراءة نارها الدائمة)
«ومنذ أن هدتنا الآلهة إلى الحوار منذ ذلك الوقت وجد الزمان»[٢٦].

وأقول ومنذ منحنا «أقرأ» وجد الإنسان - التاريخ والزمان المليء، وكل قصيدة تكشف عن إحدى تجليات نعمة القول - القراءة هي القصيدة، وكل قول يكشف عن وجه الواحد في الخلائق والسماوات العلى هو القول وهو الشعر، وما عدا ذلك فهو الكلام الموزون المقفى، وكل قصيده عربية تؤسس الزمان الأصيل ببروق الكشف ونعمة الموهبة هي القصيدة.

«وحين يستمر الشاعر في البقاء بوصفة ذلك المتوحد الأعلى الذي يجعل مصيره الخاص شيئاً متفرداً فإنه يصنع الحقيقة، لشعب، بأن يمثل هذا الشعب، وبذلك يعمل في الحقيقة»[٢٧].

وأضيف:

ويؤسس الآنية العربية في الزمان إرثاً وحاضراً ومستقبلاً ولقد قلت إنه الشاعر الذي قرأنا.

## الهوامش

(١) قصيدة حجر الولاء والعهد - جريدة الثورة العراقية - الأربعاء ٦ حزيران ١٩٧٩ العدد ٣٣٤٠.
(٢) من قصيدة أول الحلم آخر الحلم - مجلة آفاق عربية - العدد ٨. السنة الثالثة - نيسان ١٩٧٨.
(٣) قصيدة هل الانتظار هو - مجلة الأقلام - العدد السادس آذار ١٩٧٨.
(٤) قصيدة «حجر الولاء العهد»
(٥) «هيلدرلين وماهية الشعر» فصل في كتاب مارتن هايدجر. ترجمة فؤاد كامل - محمود رجب - دار الثقافة الجديدة للطباعة والنشر - القاهرة.
(٦) قصيدة حلم تحت شجرة النهر ديوان (والنهر يلبس الأقنعة) - دار الحرية للطباعة - بغداد وزارة الأعلام ١٩٧٥.
(٧) قصيدة وشم النهر على خرائط الجسد - الوشم الرابع - المصدر السابق.
(٨) حلم تحت شجرة النهر - المصدر السابق.
(٩) قصيدة (امرأة - اشكاليات علاقة). الأقلام - العدد الثاني - تشرين ١٩٧٧.
(١٠) من مقدمة ديوان (كائنات على تنديل الطالعة) بعنوان: شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت - دار الثقافة الجديدة - جمهورية مصر العربية.
(١١) ديوان «النهر يلبس الأقنعة» قصيدة ١٩٦٨.
(١٢) نفس المصدر السابق.
(١٣) قصيدة أول الحلم آخر الحلم.
(١٤) قصيدة هل الانتظار هو.
(١٥) امرأة ليس وقتها الآن. مجلة آفاق عربية السنة الثالثة - العدد ٣ ١٩٧٧.
(١٦) قصيدة هل الانتظار هو.
(١٧) تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا تأليف إدموند




## قراءة في قصة «تلك المرأة الورده»

جميل أبو صبيح

الروائي يحيى يخلف من المبدعين القلائل في الرواية العربية، ورواياته تحمل الهم التحرري العربي عامة، ولكن من خلال النافذة الفلسطينية، والشاهد هنا روايته «نجران تحت الصفر» التي تتناول فترة حاسمة من التحوّلات التاريخية في منطقة جنوب الجزيرة العربية، هذه التحولات التي مرّ من خلالها جسد فلسطيني مفعم بالحياة والرؤى الجميلة هو «رأفت» بائع الفلافل، والذي هو في الحقيقة مدرس يبحث عن قوته وحريته وحياته في عالم الصحراء والجذور العميقة العتيقة، فقتل في نجران عن طريق الخطأ.

ثم عندما نقرأ قصة «تلك المرأة الوردة» لهذا الروائي فإننا نجد المعاناة الفلسطينية بعمقها ويوميتها في كشفه للعلاقة التي تربط بين أبناء المخيم العمال الفقراء وبين أرباب العمل أصحاب رؤوس الأموال، هذه العلاقة التي مارس فيها مدير معمل راحة الحلقوم في نابلس دور السيد بينما العمال والفقراء هم العبيد والأجراء، كما ظهرت فيها الإرهاصات الأولى للتفجرات الذاتية المدوية في أعماق المخيم، هذه التفجرات التي لم يتوقعها أحد حتى أبناؤها حينما قال «كيف ينطق الجماد». ثم صبر العمال الكبير وتحملهم للمراقبة والتفتيش الدقيق والحرمان ومعاناة البطالة، غير أن الانفجار دوّى وملأ المكان عندما صرخت انتصار البنت الفقيرة في وجه مدير راحة الحلقوم. ويصف المؤلف دويّ هذه الصرخة وعمقها وتفجرها العاتي «وصرخت فجأة، صرخ القهر والوجع النائم في قلب الحجارة» ثم «كنت أحدق بانفجارها... انتثرت كأنما تتحول إلى شظايا ثم تجمعت كأنما تضمّ زرد غضبها إلى بعضه البعض، تقدمت خطوة، فخطوة، فثالثة.. وصرخت فجأة». وكان صراخها في الوقت الذي تهاوى فيه الفتى صابر تحت ضربات القضيب الحديدي، أي بعد أن تهاوى صبر الفلسطيني صابر صار الوضع يحمل كل التوقعات والمفاجآت حتى النهش بالأسنان «كل الاحتمالات واردة بما فيها استعمال الأسنان» ص ٣٨.

في هذا الوقت كانت فورة غضب «انتصار» تلك الفتاة الرمز، أو الاسم الرمز، لقد تهاوى صابر فحمل زمن التهاوي المفاجآت المريرة فجاء دور انتصار.

«كيف رفع الرجل الثور القضيب عالياً، كيف أهوى به على الكتف الأيمن، كيف صدرت الآي المكتومة، كيف ترنح وترنح صابر.. ثم سقط. وإذ ذاك. ألقت انتصار بالكيس الذي كانت تضع فيه الزوادة أو لعله سقط من يدها، كنت أحدق بانفجارها، هزت نفسها بعنف، وارتجف وجهها غضباً...» ص ٣٩.

إنها معادلة وضعها المؤلف بدقة محكمة كتطور حتمي وعلاقة جدلية بين الكبت والصبر والرغبة في الانبثاق، ثم ارهاصات التفجر ثم التوقع والمفاجآت ثم دور تفجر الغضب والانتصار. أي أن عناصر المعادلة التي أدت إلى التفجر والانتصار في القصة هي: الصبر، الإرهاصات، المفاجآت، الانفجار والانتصار.

والنتيجة النهائية هي:

تهاوي الصبر يؤدي إلى انتصار الانفجار. إن هذه القصة توضح هموم المخيم الأضافية، فهو إلى جانب معاناة التشرد والجوع والفقر والمرض وعدم اهتمام المشرفين عليه بمرافقه العامة الانسانية والأولّية منها نجده يعاني هموم التحرر الاجتماعي بعمق ووعي فطري نتيجة مخزونه من التجارب الحافلة بالشقاء والأسى، إذ أنه مستودع كبير للعمال والفقراء المسلوبي الحريات، ومناخ خصب لممارسات الرأسماليين الفوقية، وهذا ما نلاحظه في المحاسبة القاسية التي يمارسها مدير المعمل مع عمّاله من أبناء مخيم بلاطه.

وفي داخل القصة تنمو علاقة حب طفلية مبهمة بين الفتى العامل الصغير وبين انتصار تلك الفتاة العاملة البسيطة التي تكبره بعدّة سنوات. ولكنها كانت علاقة من جانب واحد، هو جانب الطفل، وهذه العلاقة لا تتعدى الأحاسيس والتصرفات البريئة غير الواعية، فالفتى يلحس ثوبها الذي أدار عليه أحدهم ذات مرّة شيئاً من السكر المطحون» ص ١٦، وقد كانت علاقتها معه علاقة أمومة وصداقة، وهي علاقة رمزية، ترمز إلى حاجة ابن المخيم إلى أمومة يقيمها مع التحرر والانبثاق بالسريان في جذوره النفسية عن طريق الأم «انتصار» التي أحسها الطفل بغرائزه الطفلية المبهمة، علاقة حب عفوية صادقة فيها الانتماء

والاندهاش « وأنتقل إلى الوجوه لأرى كيف ينظرون إلى قمري ووردتي » ص ٢٧.

« وتهز جسدها بعنف ليس له مثيل، كأنما تطرد منه القهر، كأنما تلفظ منه الصدأ » ص ٢٨.

ثم حين اتهمت المرأة الحامل انتصار بسرقة الاسوارة الذهبية نجده ينتقض من الداخل ويودّ لو « يطرح تلك المرأة الحامل أرضاً ويدوس على رأسها » ص ٣٠.

لقد كان هذا الإتهام مبرراً لدى انتصار والطفل والمؤلف لانهاء القصة، حيث جاءت النهاية بعد لقاء حاسم بين انتصار وبين الطفل وبين رب العمل الثور، وكان بالإضافة إلى مبرر ترك « انتصار » القسري للعمل كان مبرراً لأن تقول للطفل « يتعين علينا أن نفترق » حيث امتلأ الفضاء كله بالفراغ وأصبح الكون صغيراً في عالم الطفل، وحيث اهتزّ وأحس بانتمائه الحقيقي وخوفه على هذا الانتماء، فرأى « شجرة التين اليابسة ما تزال تتشبث بالبقاء، وكانت امرأة مسنة تنشر على أغصانها التي تشبه القرون غيارات طفل رضيع » ص ٤١، وهذه نظرة رمزية إلى استمرارية الحياة ويوميتها المتوالية رغم كل شيء، ولعله الفجر الذي ينظر إليه هذا الطفل بأن لا بد أن يندثر الماضي بكل ما فيه حين يأتي المستقبل بكل ما نأمل منه.

يتقنن مسار القصة في، أولاً: شخصية الفتى الصغير ابن المخيم حيث يمثل الفتى أحاسيس المخيم المكبوتة، ثانياً: شخصية صابر الذي هو الصبر المثقل بأحمال الشقاء والكبت. ثالثاً: شخصية انتصار التي هي الانبثاق والتحرر، والتي هي أيضاً الاطار الذي يحتوي الحدث ومساق القصة والحبكة، وهي المبرر الوحيد لنسج القصة، إذ أنها (الأم - الوطن) الذي يحتوي مشاعر الشخصيات وأفعالها المتناقضة. رابعاً: شخصية مدير المعمل الذي يبرز الجانب الآخر من المخيم وهو جانب صراع المخيم مع أرباب العمل من أصحاب رؤوس الأموال. خامساً: شخصية الحارس الفقير الذي يقف ضد مصالحه ومصالح مجتمعه حينما يتحول إلى كلب حراسة لأموال الأسياد.

تكشف الشخصيات في القصة عن نفسها، عن هواجسها ومشاعرها ورأيها في بيئتها، فالطفل المحب يحس بهذا الحب الطفلي فيتصرف تلقائياً بما يعبر عنه، ثم انتصار تحسّ بحميمية العلاقة الأمومية مع الطفل، فتلحس السكر المطحون عن ثيابه، وكذلك الشاب صابر الذي ينتهز فرصة غياب رب العمل فيشق أكياس السكر، ولعل هذه الشخصية كانت من أكثر الشخصيات وعياً ظاهراً، فهي طلبت من العمال أن يأخذوا السكر والحلقوم للأطفال وللأبناء الصغار: وهذا هو لبّ الصراع بين أرباب العمل وبين الأجراء. أما الحارس فهو كلب الحراسة في أي مكان، حريص على أموال ومصالح من يضطهدونه ويسلبون منه كرامته فيأخذ بالتعويض الرخيص ممن لا حول لهم، وهم أجراء المعمل، حيث يظن نفسه مُهِمًّا بينهم. كما أن شخصية رب العمل هي الشخصية النافرة ممن هم في طبقة دون طبقتها حيث تصف العمال بأبناء الكلبة، تحس هذه الشخصية بتناقضها وشدة وطأة هذا التناقض مع العاملين عندها فتأخذ بتفتيشهم بدقّة ومراقبتهم مراقبة مستمرة، وحسم يومية وطرد من يثبت أنه أخذ حبّة حلقوم ليدسها في فم أخيه الصغير أو ابنه، ثم المعاقبة الدامية التي أدت إلى الانفجار.

أما الشخصيات الأخرى فقد جاءت ثانوية لتخدم مسار الحدث ونهج الشخصيات الرئيسية التي ذكرتها.

مسار الحدث هنا يتصاعد مع تزايد وعي الشخصيات لواقعها، ثم تأثير الشخصيات الثانوية على الشخصيات الرئيسية كما هو حال المرأة الحامل مع انتصار، حيث يتصاعد الحدث بعيداً عن رغبة المؤلف، لأنه يتساوق نتيجة محصلة الظروف المحيطة بالشخصيات كما حدث في الانفجار، وفي غيرة المرأة الحامل، ثم إن العقدة وقمّة الحدث كانتا متوقعتين لدى الشخصيات نفسها، إذ أصبح الوضع يحمل كل الاحتمالات بما فيها استعمال الأسنان، وكذلك مخزون هذه الشخصيات من الكبت والوعي الطبقي.

أما اسلوب المؤلف فهو أكثر الأساليب أماناً ومقدرة على الكشف والسيطرة على أحداث القصة وشخصياتها وهو ضمير المتكلم، وهذا يدلنا على ضخامة المخزون الداخلي لدى المؤلف وعمق تجاربه وأصالتها.

توجد في خاتمة القصة مجموعة من الخواطر الشعرية، جعلها المؤلف أشبه بمناجاة ليلية لطيف وروح « انتصار » وهو مشتت في مدائن العالم وطرقاته، من كل مدينة خاطرة، وهذا له معناه الفلسطيني الخاص جداً، إذ هو التشرد والاغتراب وعدم الاستقرار، وسواء كانت كتابتها في مكان واحد أم في أماكن وأزمنة متفرقة فإنها كما ذكرت سمة خاصة بعدم الاستقرار النفسي والمكاني.

هذه الخواطر الشعرية، لو أمعنّا النظر فيها لوجدنا أنها قصائد حقيقية من شعر النثر لتملكها للموسيقى الداخلية وتراكيب الجمل الشعرية والحروف ذات الجرس الموسيقي الذي يجعل العلاقة بين حروف الكلمات خالية من النشاز، إضافة إلى الجملة الشعرية والصورة الشعرية المكثفتين.

ولكن لماذا هذا الاقتران بين القصة والشعر في كتاب قصة اسماه الروائي يحيى يخلف بـ « تلك المرأة الوردة »؟!

بالإضافة إلى الإجابة التي قد يقولها المؤلف والتي قد تأتلف أو تختلف مع اجابتي فإنني أجد لها تعليلين:

الأول: فني:- وهو أن الزمن الشعري والزمن القصصي يضمهما إطار واحد قد ينصهران فيه مستقبلاً ليكونا عملاً واحداً جديداً، وهنا يكمن الابداع المشرق والجديد للمؤلف إضافة إلى الابداع القصصي.

الثاني: موضوعي:- وهو التواصل النفسي بين موضوع القصة « تلك المرأة الوردة » وبين موضوع هذه القصائد والذي هو حالة المؤلف النفسية الواحدة المتواصلة أثناء كتابة القصة والقصائد.

**جميل أبو صبيح**